

الدرجات الحديثة للادب الانجليزي

مختارات من النقد الأدبي المعاصر

دكتور رشاد رشدي

مدرس الادب الانجليزي
بكلية الآداب — جامعة فؤاد الأول

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد بك فريد (عماد الدين سابقا)



الموضوعات

صفحة

١ - ل

١	سبنجارن	١ - مقدمة
٢٠	بروك	٢ - النقد الجديد
٢٦	هكسلي	٣ - رأى فى النثر الفنى
٢٤	جارود	٤ - ذكر الحقيقة والأدب
٤٥	اليوت	٥ - طرق نقد الشعر
٥٣	»	٦ - التقاليد والنبوغ الفردى
٥٧	»	٧ - مهمة النقد
٦١	هيوليت	٨ - الفلسفة والشعر
٦٤	مرى	٩ - فن المقال
٧٥	وودبرى	١٠ - معنى الأدب الروسى
٨٢	سيندر	١١ - العقل البشرى والأدب
٨٨	هافلوك اليس	١٢ - الشعر والرواية
٩٧	بوتوم	١٣ - الاسلوب
١٠٤	بولتز	١٤ - واجبات الكاتب
١١٠	فرجينيا وولف	١٥ - بين الشاعر والقارئ
١١٧	جونز	١٦ - الرواية فى العصر الحديث
١٢٢	ديفيز	١٧ - الناقد
		١٨ - المذهب الواقعى وفن الدراما

مقدمة

المختارات في ذاتها سبيل من سبل التقديم ، وهى لذلك نادرا ما تحتاج إلى مقدمة ، فالأساس فيها أن تكون عرضا موضوعيا يمهّد للدراسة والاستقراء ، رغم أنها من الصعب أن تتجرد من العامل الشخصى ، فلا تصطبغ بذوق وميول عارضها ، إذ أن فى عملية الانتقاء لون من ألوان التعبير عن النفس .

وهذه المختارات تختلف عن غيرها فى هذه الأمور ، فقد انتقيتها من قراءاتى المختلفة فى النقد الأدبى الانجليزى المعاصر ، مراعىا فى ذلك عدة أمور ، أولها أن تكون ممثلة للعقل الناقد كما هو فى الأدب الانجليزى اليوم ، وهو ما يمكن أن نعرفه بأنه مجموعة المشاعر والأفكار التى يعبر بها الناقد عن تجاوبه مع الأدب .

وهذا التجاوب - بطبيعة الحال - قد يكون تجاوبا إيجابيا أو سلبيا ، أعنى أن الناقد قد يكون مؤثرا أو متأثرا ، ولكنه - على أى الحالين - يعبر عن الطاقة الفكرية الكامنة وراء الخلق الأدبى ، مداها ونوعها .

فالنقد هو فلسفة الأدب ، يحلو جوهره ، ويفسر الحقائق التى ينطوى عليها ، ولذلك رأيت - فيما أنا مزيج عليه من تقديم دراسة مفصلة بعض الشئ للاتجاهات الحديثة للأدب الانجليزى - أن أبدأ بهذه المختارات من النقد الأدبى ، حتى يستطيع القارئ أن يدرك بها شيئا من المقومات التى يقوم عليها الأدب الانجليزى المعاصر .

فالنقد هو إدراك الأدب لنفسه ، وهو لذلك من خير الطرق التي توقفتنا على مدى وعى العصر الأدبي ، فليس صحيحا أن النقاد يشرعون القوانين للكتاب والشعراء ، أو يسمون لهم الخطوط التي يجب أن يسيروا وفقا لها . فهم في أغلب الأحيان يستنبطون هذه القوانين أو يفسرونها ، وليس معنى هذا أنهم يتبعون الشعراء ، لأنهم في الواقع يعبرون عن إدراكهم الذاتي للأدب في عصرهم وفيما سبقه من عصور في كل ما يكتبون . وكلما كان هذا الإدراك سليما واسعا كلما كان وعى العصر لأدبه ، أو وعى الأدب لذاته أنضج وأتم ، لأن النقد والأدب مظهران لقوة واحدة .

فهذه المختارات التي تعرض خلاصة الفكر الأدبي والآراء والمذاهب النقدية السائدة في إنجلترا اليوم ، إنما تقدم أيضا للاتجاهات المختلفة التي اتجهها الأدب الإنجليزي في الثلاثين سنة الماضية ، بيد أنها - على هذه الصورة - لا تعدو أن تكون مقدمة ، فلا يصح أن نكتفي بها عن قراءة هذا الأدب نفسه ، لأنه ليس من الخير أو من الفائدة في شيء أن نقرأ عن كاتب دون أن نقرأ له ، أو حتى قبل أن نقرأه .

بقي أن هذه المختارات في مجموعها تعبر عن اتجاهات أخرى أخص من الاتجاهات التي يتجهها الفكر الأدبي في إنجلترا اليوم ، وهي اتجاهات النقد كفن من فنون الأدب المعاصر في إنجلترا ، وهو قد تأثر ، فيما تأثر ، بكتابات ناقدين لم تستطع هذه المختارات أن تتضمنهما ، لأن لكتابتهما قوة جماعية لا يمكن للمختارات أن تبين عنها .

وهذان الناقدان هما بنيدتو كروتشي Benedetto Croce وإ. أ. ريتشاردز I. A. Richards أما كروتشي فهو ناقد إيطالي معاصر ، ظهر أول ما ظهر في

عام ١٩٠٨ حيث ألقى في هيدلبرج محاضرة بعنوان : « الإدراك الفطرى الخالص وطبيعة الفن الغنائية »

L' Intuizione Puraeil Carattere Lirico dell' Arte

وقد فند فيها (كروتشى) كل مدارس النقد القائمة حينذاك ، لأنها تنسب إلى الماضى ، فنحن لا نستطيع أن نعيش فى الماضى لا لسبب سوى أنه الماضى ، فثقافتنا الحالية ، وخبرتنا التى جمعناها على مر العصور ، ينبغى أن نبدأ تفهم ما هية الشعر من جديد . فإذا ما حاولنا ذلك ، وجدنا أن الشعر قد نشأ ، لأنه عندما تفتحت عيننا الإنسان الأول على ماحوله ، أحس بغريزته أن هناك من الأشياء ما يترك أثرا فى مشاعره . وهذا هو معنى الإدراك الفطرى intuition . فهذه الآثار النفسية أو الأحاسيس التى خلفتها بعض المدركات فى نفس الإنسان الأول لم تخلق عاطفة ، بل حالة عقلية ، إذ كانت إدراكا فطريا للكون ، يقوم على المظاهر ، أو على الشعور بالواقع شعورا لا يشوبه أو يقلل من وضوحه التفكير .

وهذا الإدراك الفطرى الخالص كان يحتاج إلى اللغة ، ليصل إلى مرتبة الوعى ، كما تحتاج الروح إلى الجسد أو الميل الغريزى إلى الفعل . وهذا هو منشأ وماهية الشعر ، حلم أو تخيل ، أو تصوير بالرمز ، أول جهد يبذل فى سبيل المعرفة ، والجذر الذى نبتت منه الثقافة وازدهرت ، ولكنه ليس بالنبت ولا بالزهر . . . لفئة بسيطة لا تعقيد فيها لعقل طفل ، ولكنها لفئة ماتزال تلازم حياة الروح وتقدمها عبر الأجيال ، ما دام يظهر بيننا هذا الانسان البدائى الذى تستطيع المدركات أن تطبع نفسه وتؤثر فيها تأثيرا معيناً ، وهو من نسميه بالشاعر .

ونحن نعرف على الشاعر بقوة شخصيته ، ولكنها ليست شخصية النبى

الذى يفرض معتقداته على غيره من الناس ، بل شخصية الحالم المنبعثة من قلبه ، يحقق أحلامه فيما يراه بنفسه .

والأحلام فى ذاتها لا تتم كثيراً ، وإنما ما يهم هو مدى الإيمان الذى يصحب الحلم ، أو بعبارة أخرى مدى عمق الشعور الذى يتكشف لنا فى عملية كتابة القصيدة ، لا الفكرة التى تتطوى عليها ، عملية الخلق نفسها ، لا ما يخلق ، أو انطلاق السهم لا الهدف الذى يصيبه .

وعلى هذا فالشعر هو أقدم نواحى النشاط الإنسانى ، وأكثرها تواضعاً وبساطة ، وفى كل هذه الصفات مجتمعة تكون قيمته ، فلو أننا جردنا الحياة من تفسير الشاعر لها ، وهو التفسير الذى يشبه تفسير الطفل ، لفقدت الكثير من أفكارنا ومشاعرنا معناها ، بل لفقدنا الإحساس باتصال الحياة بنفسها واستمرارها . حقيقة أننا لا يمكننا استعادة رغبة أو شعور ، لأنه ما من شيء واحد يمكن حدوثه أكثر من مرة ، ولكن الشاعر الذى يسجل -- لا الخبرة نفسها -- بل ما تعنى له ، يستطيع أن يحتفظ لنا بمغزاها إلى الأبد ، إذ يصوغها درة فى عقد الخيال ، فيتعدى بها الزمان والمكان معاً ، لأن الحياة تمضى ، أما الفن فيبقى .

هذا هو ملخص الأفكار التى أبدتها (كروتشى) فى هيدلبرج ، ثم أفاض فيها بعد ذلك فى كتابيه (مشاكل علم الجمال سنة ١٩١٠) و (الموجز فى علم الجمال سنة ١٩١٤) .

وسرعان ما انتشرت هذه الأفكار فى إنجلترا ، حتى أنه بعد الحرب العالمية الأولى ، كنت تجد الكثيرين من النقاد يرددونها ، كما أن الكثيرين من الشباب حينذاك تأثروا بها إلى حد جعل بعضهم يتظاهر بالانفعالية المطلقة ،

أو يقصر سعيه على جمال اللفظ دون جمال الصورة ، لأن الصورة — في نظرهم — لا يمكن أن يكون لها من الجمال نصيب غير نصيب اللفظ الذي تكتسب به .

أما الناقد الآخر — ريتشاردز I. A. Richards — فقد كتب كتابه

المعروف (بمبادئ النقد الأدبي) Principles of Literary Criticism

في عام ١٩٢٤ . وريتشاردز عالم نفساني كما أنه من المشتغلين بعلم الجمال ، وهو يدرك تمام الإدراك الصعوبة التي يلقاها الرجل العادي في تنسيق انفعالاته المختلفة المتضاربة ، التي تشبه أجراساً متباينة تقرع في غير انسجام .

فالإنسان تملكه نزعات مختلفة ، تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل ، ولكن من النادر أن تجد كل هذه النزعات التعبير العملي المناسب لها ، فيترتب على ذلك أن يعوق بعضها البعض ويقف في سبيله ، فيتشتت المجهود .

لذلك كانت مهمة الأدب أن يزود الإنسان بمنفذ يعوضه عن هذا التعبير العملي لنزعاته ، فهو ينسق هذه النزعات المسكوبة في الإنسان ، كما أنه يفرج عنها داخلياً بإطلاقها عن طريق الفكر والخيال . وقد أطلق ريتشاردز على هذه القوة التي يمكن أن تؤدي هذه الوظيفة لفظة (قيمة) Value ، وعرفها بأنها « القدرة على إرضاء الشعور والرغبة بطرق مختلفة متشعبة » .

فالشاعر — في رأيه — يستطيع أن ينال هذه (القيمة) كلها إستطاع أن يخلق أو يوحى بحالة ذهنية تتناسق فيها نزعات النفس ، فتصبح وكأنها توشك أن تتحقق ، وبذلك يستطيع الخيال أن يعوضنا عن الفرصة التي قد نتاح لنا وقد لا نتاح للتعبير عن هذه النزعات تعبيراً عملياً . ومثل هذه الحالات التي تنشط فيها قوى النفس الكامنة نشاطاً تخيلياً جديداً ، يسميها ريتشاردز بالاتجاهات Attitudes .

فما هي بالضبط (القيم) الشعرية التي تنتج هذه (الاتجاهات) ؟ أو كيف يتاح للشاعر أن يبحث الحياة ويقيم التوازن بين نزعات النفس المختلفة ؟ إن هذا الهدف لا يتحقق له عن طريق موضوع قصيدته ، بل هو يصل إليه عن طريق إستعماله للألفاظ والصور والرؤى استعمالاً يستطيع معه أن ينقل إلى القارئ حالته هو الذهنية ، وهي حالة تناسقت فيها المشاعر والأفكار تناسقاً واضحاً ، فإذا ما انتقلت إلى القارئ انتقل معها التوازن والانسجام إلى قوى نفسه ، فشنى منها ما كان عليلاً أو مختلاً .

فالشعر - إذن - ضرب من ضروب السحر ، تتأثر به الحواس أولاً ، ثم ينتقل التأثير إلى الجهاز العصبي فيهدى ما قد يكون به من اضطراب ، ويساعد اختلاجات النفس المقلقلة على الإستقرار . ولذلك كانت مهمة الشعر أن يولد في النفس حالة لا شعورية من الإحساس بالسيطرة على الذات ، بتبعها شعور بالإرتياح للتخلص من النزعات المكبوتة أو الهدامة .

وهذا التكامل لا ينتهى بانتهاء قراءتنا للشعر ، فإن آثاره التي يخلفها وراءه تنساب إلى العقل نفسه ، فإذا بالاتجاه يصبح عادة . ولذلك فإن من يعرف كيف يقرأ الشعر ، يعرف كيف ينظر إلى الحياة نظرة بها الكثير من الصحة العقلية والعمق والكفاية .

هذه هي نظرية ريتشاردز ، وواضح أنها ليست جديدة كل الجدة ، ولكنها قد عرضت عرضاً يتلاءم مع روح العصر الذي يميل إلى التشكك في مناهل الوحي ، وإلى العرض والتفسير العلى ، وقد اعترف المؤلف بذلك في كتابه الثانى الذى كتبه فى عام ١٩٢٦ بعنوان (العلم والشعر) Science and Poetry ، ولكن رغم هذا فقد كان للكتاب الأول (مبادئ

النقد الأدبي) آثاراً بعيدة واسعة النطاق ، فهو قد وحد الاتجاهات السائدة في النقد حينذاك ، كما أنه أسند للشاعر مهمة لا يستطيع غيره أن يقوم بأدائها . فالشاعر ليس كما يقول (براونج) « أحد جواسيس الله » عليه أن يبحث عن الكمال في دنيا تبدو للعين مليئة بالنقص ، بل هو طيب نفساني فنان ، يعنيه أمر النفس البشرية لأنها نفسه هو ، ولذلك كان في تعبيره عن هذه النفس شفاء لإخوانه في الإنسانية .

كان من الطبيعي أن يستخلص النقاد والشعراء من نظرية ريتشاردز هذه عدة نتائج كان لها أثرها في الشعر وفي النقد الأدبي على السواء . فريتشاردز يقول بأن الشاعر يجب أن يساعد الحواس على التفتح ، حتى تنطلق الطاقة العقلية الكامنة ، وعلى هذا فإن الشعر يجب أن يعتمد اعتماداً كبيراً على استعمال الشاعر للألفاظ ، وانتقائه لمقاطع الكلمات والحروف المتحركة ، والرؤى والصور غير المتوقعة ، كما يعتمد أيضاً على عنصر المفاجأة وغير ذلك من الفنون اللفظية . هذا هو على الأقل أحسن السبل التي يمكن للشعر أن يسلكها في هذا العصر المضطرب المقطع الأوصال ، وهو طريق يمكن أن يجيد الشاعر طريقه والسير فيه إلى حد يجعل القارئ يستسلم لشعره دون أن يعي معناه .

وهذا يفسر - إلى حد ما - ما اشتهر عن الشعر الحديث من صعوبة الفهم كما يفسر اهتمام النقاد بالقيم النفسية للشعر ، وهو الاهتمام الذي يبدو واضحاً في كثير من كتابات اليوم ، وعلى الأخص في كتابي الشاعرة الناقدة (إديث سيتول) Edith Sitwell وقد ظهر أولها في A Poet's Note book عام ١٩٤٣ ، وظهر الثاني A Note book to William Shakespeare في عام ١٩٤٨ .

ويقول ريتشاردز أيضاً بأن الميل والغريزة هما المادة التي يجب أن تنسج منها (الاتجاهات) attitudes حتى تتحول إلى (أنماط) patterns - وهذا

يفسر لنا شيوع (الشعر الحر) Free Verse - إذ أن الشعر في نظر الكثيرين - يجب أن يكون حراً كحرية العقل الباطن نفسه .

وليس هناك من سبب يدعو إلى أن تكون نظرية ريتشاردز وما خلقتها من طرق أو مذاهب مختلفة دليلاً على الانحلال - كما يقول البعض - فإن الميل التي يتكفل الشعر باطلاقها ، قد تهدف إلى تحقيق للذات أعلى مما هو ممكن في حدود خبرة الفرد الحسية ، فتصبح نشئة من نشآت الروح ، التي تضيق بقيود المادة ، وتسعى إلى أن ترى في أمور الحياة العادية معاني جديدة . فإذا كان الأمر كذلك فإن العبقرية - كما يقول (هربرت ريد) في كتابه الذي ظهر في عام ١٩٤٠ بعنوان Annals of Innocence and Experience - هي جولة في الظلام ، ومثل هذه الجولات من شأنها أن توضح التباين الموجود بين الحياة كما هي وكما يجب أو يمكن أن تكون ، أي بين مصير الإنسان المادي ومصيره الروحي . ومن حق الشاعر أن يقوم بهذه الجولات ، فيستعمل الرمز أو الحلم أو الأسطورة أو الخرافة ، أو حتى مجرد عرض طارئ من أعراض الشعور كإشارة يعبر بها عن مكنون نفسه وتركيبها وروياها .

ولكن إذا كان هذا هو حق الشاعر ، فإن البعض يعترض بأن للقارئ أيضاً حقه ، فالكثيرون من القراء يحشون في قرارة أنفسهم بنوع معين من النظام الذي يمكنهم أن يرجعوا إليه تجاربهم المختلفة ، وهذا النظام هو بمثابة معيار يقوم على أساس من ضبط النفس ودراستها ، وبدون تطبيقه والرجوع إليه يفقد الأدب - في نظرهم - الكثير من قيمته ، والقائلون بهذا الرأي لا يؤمنون بالعلم ، لأنه يقول أقل من اللازم ، وهم كذلك لا يؤمنون بالرمزية لأنها تقول أكثر من اللازم ، ففي رأيهم أن مهمة الشاعر أن يرى أكثر مما يستطيع العقل المجرد أن يدرك على شرط أن يصور ما يراه خياله تصويراً

موضوعيا في نطاق الملاحظة العلمية ، وضمن ما يستطيع الفرد المستنير أن يدرك ويفهم .

على أن هذه مشاكل خاصة بالذوق والتقدير الأدبي ، وهي موضع نقاش وجدل ، ولا سبيل فيها لغلبة رأى على رأى آخر إلا بمزاج الفرد الشخصى . . ولكن لما كانت صفات النظام والاقتصاد في التعبير والعدالة تبدو متوفرة فيمن يسميهم بالكلاسيكيين (الاتباعيين) كما تبدو روح المخاطرة والتحرر من العرف والاهتمام بالذات واضحة فيمن اصطلاحنا على تسميتهم بالرومانتيكيين (الابتداعيين) ، فقد هب النقاد يبعثون القضية من جديد ويتعصبون للذهب دون الآخر ، فيقول بعضهم بأننا على أبواب نهضة كلاسيكية ، لأن الرومانتيكية قد استنفدت أغراضها ، بعد أن سيطرت على الأدب زهاء قرن كامل .

ولكن من الخير أن يقوم من بين الفريقين فريق ثالث أكثر اعتدالا ، وهو الفريق الذى يقول بضرورة الجمع بين المذهبين ، ويدلل على ذلك بأن أغلب كبار الشعراء في مختلف العصور قد جمعوا بالفعل بين المدرستين . ويتزعم هذا الفريق اليوم في إنجلترا ، ويمارس هذا المذهب المعتدل في نقده وشعره على السواء الكاتب (ت . س . إليوت) T. S. Eliot الذى يمكن أن نتخذ من مقالته المعروفة بعنوان Tradition and Individual Talent - وقد احتوتها هذه المختارات - مثالا لما يدين به أصحاب هذا الرأى ، وهى بعد ذلك - فى ذاتها من أهم ما كتب فى النقد الأدبى المعاصر .

ولا تقل أهمية عنها ، من حيث إباتها عن تيار قوى عام من التيارات التى يقوم عليها الأدب المعاصر ، مقالة (فرجينيا وولف) Virginia Woolf عن (الرواية فى العصر الحديث) - إذ تعرض فيها للذهب القائل بوجوب

تسجيل القصة لكل ما يقع فى الحياة ، دون التقيد بموضوع معين ، ودون الاعتراف بأن الشخصية الروائية تتكون من عدد معين من المميزات ، كما كان الحال فى أدب العصر الفيكتورى مثلا ويكفى ، لىكى نزيد القارىء توضيحا لهذه الفكرة ، أن نقطف هنا من مقال لفرجينيا وولف ، تدافع فيه عن (مونتين) Montaigne ، وما يهتم به من تسجيله واهتمامه بتفاهات الحياة فنقول : —

« إنما هى الحياة التى تتضح لنا كلما استزدنا من قراءة هذه المقالات ، الحياة التى تجذب انتباهنا كلما قاربنا النهاية ، حياة الجسد وحياة الروح ، بل كل حقيقة مهما كانت بسيطة من حقائق الوجود ، أن هذه المرأة مثلا تلبس جوارب حريرية فى الصيف والشتاء ، وأنها تخلط البيذ بالماء . أنها يجب أن تشرب من كوب ؟ أنها لا تلبس نظارلت وأن صوتها مرتفع ، أنها تميل إلى تحريك قدميها وهى جالسة أو إلى هرش أذنها بأصبعها ؛ وما هو أغرب من هذا ، أنها قد بدأت تحب الفجل ، ثم انصرفت عنه ، ثم أحبته مرة أخرى . فليس بين حقائق الوجود ما هو غير جدير بالملاحظة والاهتمام أضف إلى ذلك قدرتنا العجيبة على تغيير هذه الحقائق بقوة الخيال ،

وموضوع تسجيل الأدب لكل ما فى الحياة أو ما يمكن أن نسميه (أدب الحقيقة الكلية) ، قد شغل أذهان الكتاب والنقاد إلى حد كبير فى العصر الحديث ، وقد مثلت له بمقال (لالندس هكسلى) تحت عنوان (ذكر الحقيقة والأدب) ، وهكسلى مفكر وقصصى ذو أثر بعيد فى الأدب المعاصر

وقد ضمنت هذه المختارات أيضا مقالين لناقدين من كبار نقاد أمريكا وهما (سبنجارن) و (ودبرى) ، والمقال الأول (النقد الجديد) يلخص المراحل التى مر بها النقد فى أوروبا إلى أن جاء (كروتشى) أما المقال الثانى

« العقل البشرى والأدب » فهو يعرض للفكرة التي نادى بها الشاعر الأمريكي Walt Whitman عن ديمقراطية الأدب - أو على الأصح - فوضوية الأدب ، فهو لا ينتمى إلى شعب أو جنس دون الآخر ، بل يعمل على توحيد عقل الجنس البشرى بأجمعه ، وهذه الفكرة يدين بها اليوم في صورة من صورها كثيرون من النقاد أمثال T. S. Eliot فيعتبرون أدب أوروبا كله وحدة لا تتجزأ - يجب أن يدرس ، كما أنه يتطور وينمو على هذا الأساس .

وقد مثلت في هذه المختارات للنقد الجامعي ، فنقلت شطرا من رأى « كلتون بروك » عن النثر الفنى ، والمقالة المعنونة « طرق نقد الشعر » للكاتب « جارود » ، وقد كان أستاذا للشعر في جامعة أكسفورد إلى عهد قريب . ويمثل النقاد المحترفين ، المنقطعين للنقد الأدبى ، في هذه المجموعة الناقد المعروف « ميدلتون مرى » ، وهو من أكثر النقاد في العصر الحديث إنتاجا ، وقد آثرت أن يكون الموضوع الذى أمثل له به هو موضوع « معنى الأدب الروسى » ، لأنه ما من أحد يستطيع أن ينكر أو يتجاهل الدور الهام الذى قام به الأدب الروسى في توجيه الأدب الانجليزى المعاصر .

ولم أشأ أن أمثل للمستطرفين من أصحاب رأى القائل بضرورة خدمة الأدب للمجتمع (وهم على أى حال أقلية تافهة الشأن في النقد الانجليزى) ، فما لاشك فيه أن كل أدب وكل فن من شأنه أن يخدم المجتمع الذى ينشأ فيه ، مادام فنا أميناً ، خالياً من العناصر الدخيلة . ولكنى لم أهمل هذه الناحية من الفكر الأدبى المعاصر ، فمثلت للعلاقة بين الأدب والمجتمع بمقالين للكاتبين ستيفن سبندر (الشعر والرواية) ، وفيليس بوثوم (واجبات الكاتب) . والمختارات فيما عدا ذلك تعرض للتيارات المختلفة التى تأثر بها النقد

المعاصرون ، وأهم هذه التيارات ، بالإضافة إلى مذهبي (كروتشي)
و (ريتشاردز) ، مذاهب علم النفس الحديث وخاصة مذهب (الجشتالت)
Gestalt كما هو واضح مثلاً في مقال (برثوم) أو (جونز) أو (هافلوك
إليس) ، والآخر من استهوتهم النظريات النفسية وكتبوا عنها الشيء الكثير .
على أنه رغم ما تمثل له هذه المختارات من مدارس النقد المختلفة القائمة
الآن في إنجلترا ، فإنه يلاحظ أن هذه المدارس تتميز على وجه العموم
بالمرونة دون الجمود ، وبالحرية أو التحرر في كثير من المبادئ البالية التي
ظلت تسود النقد في أوروبا حتى أواخر القرن الماضي تقريباً ، والتي مازال
النقد عندنا - على قدرته - يعاني منها الشيء الكثير .

والرسائل في أغلبها مترجمة وفقاً لأصولها ، إلا أنني اضطررت في بعضها
إلى حذف ما كان منها خاصاً بالأدب الإنجليزي ، مما يصعب على غير
المتخصص فهمه أو استساغته ، كما اضطررت لنفس الاعتبار إلى تلخيص
عدد يسير منها ، ظهر في الأصل الإنجليزي على شكل كتاب أو كتيب .
بقي أمر واحد من الأمور التي راعيتها في تقديم هذه المختارات - وهو
أن هذه المختارات كما قلت - تمثل إدراك النقاد الإنجليز في عصرنا هذا للأدب ،
لأدب عصرهم فحسب ، بل للأدب عامة ، وفي كل العصور الماضية . وهذا
الإدراك هو نتيجة نمو وتطور ونضج ، على أن أقل ما يوصف به هو أنه
يسير العصر ، ولذلك فإني أرجو أن أوفق إلى نقله للقارئ ، فإن إدراكنا
للأدب مازال إدراكاً به الشيء الكثير من النقص ، وكذلك مقاييسنا مازالت
بالية ، حقيقة .

إنني ممن يؤمنون بالنمو مع الزمن ، ولكن ربما كان في نقل وعي ناضج
ما يساعد على النضوج ؟

النقد الجديد

كتب فلوير في إحدى رسائله يقول « ما أفكك أساتذة الجامعة وهم يتحدثون عن الفن ، وكان في هذا يعبر عن رأى العالم في النقد الجامعي لأن العالم يشارك الشاعر الإيطالى الرأى فى أن الرهبان والأساتذة لا يستطيعون كتابة حياة الشعراء ولأنه يلجأ إذا ما احتاج إلى تفهم الأدب إلى من كانت خبرتهم الأدبية غنية موفورة - ولكن الشعراء يمتقنون النقد عامة الجامعي منه وغير الجامعي وهم فى ذلك مخطئون لأن كيان الشاعر والناقد يعتمد على قوى واحدة تكشف سرها للناس بالتدرج وأفادوا من العلم بها ماغير فهمهم للنقد . وماهية هذا السر والطرق الجديدة فى النقد التى أدى إليها هى موضوع هذا المقال .

* * *

١

فى نهاية القرن الفائت احتلت فرنسا مرة أخرى مركز المسرح الذى يمثل النظارة فيه وارثو الحضارة الأوروبية - فأصبحت العالم إليها مرة أخرى وهى تتحدث أحاديث مختلفة متشعبة كان من أهمها وأبرزها حديث النقد الأدبى . ولست أهدف فى هذا المقال إلى أن أروى لكم ما أنتم به عارفون ولا إلى كيف أن نقاد « مجلة العالمين » « Revue des deux Mondes » «
قرنوا فى مهارة وحذق ما بين النقد القديم وأسلحة العلم الحديث ولا إلى الدقة فى التفكير والجمال فى التعبير مما استخدمه جول ليميت

وأنا أتول فرانس وأقرانها في دفاعهم عن حرية التقدير والنقد ، فقد أصبح الكثير من أقوالهم الآن مألوفاً ، ومن بين هذا انكار أنا أتول فرانس على الناقد صفة القاضي الذي يحكم بالإدانة أو البراءة ووصفه له بأنه « نفس من رقة الحب تروى مغامراتها بين روائع الآثار الفنية » فهممة النقد لدى أصحاب المذهب العاطفي هي التعبير عما يحسه الناقد من مشاعر مختلفة في وجود الأثر الفني ، وهو قد يعبر عن وجهة نظره بالكيفية الآتية « هذه قصيدة جميلة - مثلاً بروميس طليق لشلي - أحس بالسرور عندما أقرأها ، وهذا السرور الذي أحس به هو حكمي عليها الذي لا يمكن أن يفضلته حكم آخر ، كل ما استطيع صنعه أن أروى لك كيف تؤثر في ، وأن أشرح لك الاحساسات المختلفة التي تخلفها في ، قد يحس غيري لدى قراءتها باحساسات أخرى ، وقد يعبر عنها تعبيراً آخر ، ولكن أليس له من الحق في هذا مثلاً لي ؟ إن استطاع كل منا أن يعبر عن نفسه جيداً وإن كانت لكل منا القدرة على الاحساس الدقيق لانتج أثرأ فنياً جديداً يحل محل الأثر الذي كان مصدر إحساساتنا ، وهذا هو فن النقد ، ولا يستطيع النقد أن يأتي بأكثر من هذا .

وقد نرد عليه فنقول : « أنت لاتعنيننا في شيء وإنما قصيدة شلي هي التي تهمننا ، وأنت بوصفك لحالتك الصحية أو النفسية لاتساعدنا على فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، وأن نقدك ليحاول دائماً أن يبتعد عن الأثر الفني ليركز الاهتمام فيك وفي مشاعرك . »

ولكنه سيجيب « هذا صحيح ، إن نقدي يميل إلى أن يبعد عن الأثر الفني وأن يركز الاهتمام في ، ولكن كل أنواع النقد الأخرى تبتعد عن موضوع النقد وتحل محله شيئاً آخر ، الناقد العاطفي يحل نفسه ، ولكن أي أنواع النقد الأخرى تقترب من بروميس ؟ .

فالنقد التاريخي يبعدنا عنها في سعيه وراء البيئة والعصر والمدرسة الشعرية التي نشأ فيها الشاعر ، وهو يوصينا بقراءة تاريخ الثورة الفرنسية ، والعدالة السياسية لجودوين وبروميثيس السجين لايسكس ، والنقد السيكلوجي يبعدني عن القصيدة أيضاً ويحل محلها حياة الشاعر فبدل أن استمتع ببروميثيس يطلب مني أن أعرف الكثير عن شلي نفسه ، والناقد الكلاسيكي (الاتباعي) لا يقترب من القصيدة بحكمه عليها بموازينه ومقاييسه المعينة فهو يطلب مني أن أقرأ المسرحيات الإغريقية وشكسبير وشعريات أرسطو وربما أصل الأجناس لداروين أيضاً حتى أستطيع أن أتبين مدى فشل شلي في أن يصنع قصيدته بالصيغة المسرحية أو في مراعاة قواعد وأصول الصنف الأدبي le-genre الذي تنتمي القصيدة إليه ، ولكن هذا يعني دراسة آثار أدبية أخرى لادراسة بروميثيس طليق ، أما الناقد من أصحاب المدرسة الجمالية في النقد فهو يبعدني عن القصيدة بنظرياته عن الجمال والفن وهكذا الحال مع كل نوع آخر من أنواع النقد فلا تخدع نفسك ، لأن النقد في مجموعه يميل إلى أن ينقل الاهتمام من الأثر الفني إلى شيء غيره ، غيرى من النقاد يهتمون بالتاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوي والأدبي ، أما أنا فاني أحلم حلم الشاعر ولذلك أحاول أن أحل أثرأ فنياً محل أثر آخر ، والفن لا يستطيع أن يدرك نفسه إلا بالفن .

من العبث أن نفصل هنا ردود المدارس النقدية الأخرى على أصحاب هذه المدرسة إلا أنها كانت تستطيع مهاجمة الفكرة القائلة بأن الذوق يمكن أن يحل محل العلم أو أن العلم يمكن أن يعوضنا عن الذوق فكل منهما له قيمته في النقد وبذلك تكون الطريقة العاطفية ليست أقل

خطأ من الطريقة المدرسية في النقد ، كلاهما ناقص وكلاهما لا يفي بالغرض ،
على أن هذا لا يعنيننا الآن في شيء فيكفي أن نعرف أن نضال أصحاب
المذهب الموضوعي وأصحاب المذهب الاتباعي ضد أصحاب المدرسة
العاطفية في النقد لم يكن بالشيء الجديد ، فهي حرب قديمة العهد بدأ بها
تاريخ الأدب الحديث عندما سن النقد الإيطاليون في القرن السادس
عشر القانون الكلاسيكي الذي يفرض على أوروبا فرضاً لمدة قرنين
والذي ما زال قائماً حتى يومنا هذا في لباس «العلم الطبيعي» كما يسميه برونييتير
Brunetiere فهم قد أنشأوا الوحدات المسرحية وغيرها من القواعد التي
تخليها الشاعر بوب على أنها الطبيعية ولكنها الطبيعية مقننة ، ولكن في
نفس اللحظة التي كان ينادي فيها زعيمهم سكاليجر Scaliger بأن أرسطو
هو أميرنا ، وأنه الدكتاتور الدائم على كل الفنون كان يصير ناقد إيطالي
آخر هو بيترو أرتينو Pietro Aretino على أن العبقرية لا يمكن أن
تعرف بالقوانين والقواعد وأنها لا تملك من معايير الحكم الأدبي
إلا ذوقنا الشخصي .

وفي القرن السابع عشر ورت الفرنسيون مشعل الحضارة عن الطليان
ومنذ ذلك العهد إلى يومنا هذا والنضال بين المدرستين لا يتقطع فبوالو
ضد سانت ايفاموند ، والاتباعيون ضد الابتداعيين والنظاميون ضد
العاطفين ، كتب لميتر « لم اتحدث بهذه الحرية عن هذا الشاعر النبيل
(فيرجيل) لكي أحدد قيمته أو أضرب شهرته ، فسيستمر العالم يرى
ما يراه الآن في أشعاره الجميلة ، أما أنا فلا أحكم على شيء وإنما أعبر
عما أرى ، وعن الأثر الذي تخلفه هذه الأشعار في عقلي وقلبي » على أن
هذه الألفاظ نفسها ، أنا لا أحكم على شيء وإنما أعبر عما أرى ، قد قالها

من قبله شيفالييه دى ميرى Chevalier de Méré أحد الفطناء فى عصر لويس الرابع عشر وهو يكتب إلى سكرتير الاكاديمية الفرنسية ، ومن ثم نرى أنه حتى فى عصر بوالو Boileau كان النقد فى نظر بعض الناس « مغامرات بين روائع الآثار الفنية » .

فهذه المعركة - اذن - معركة دائمة نجدها فى كل عصر بين المدرسة العاطفية أو (الاستمتاع) والمدرسة النظامية (أى الحكم) إذ أنهما بالنسبة للنقد كالرجل والمرأة فى الحياة ، ولذلك كنتنا نعى بقولنا أنهما يزدهران فى كل عصر بأن لكل عصر نقده المذكر ونقده المؤنث ، والأول قد يفرض أو لا يفرض معايير على الأدب ولكنه لا يسمح مطلقاً بأن يكون للموضوع الذى يدرسه سلطان عليه ، والثانى يتجاوب مع الفن تجاوباً به الشيء الكثير من الحرارة ولكنه سالب ، وفى عصر بوالو كان النوع الأول هو الذى يصيب النقد ، أما فى عصرنا فالنوع الثانى هو صاحب الأثر الأول خارج دور الدراسة طبعا ، على أنهما يقومان دائماً جنب إلى جنب كل منهما يناضل الآخر ما لم يتآلفا ويقترنا بطريقة ما .

يبدانا لو اخترنا هاتين الطريقتين المتعارضتين من طرق النقد فى عصرنا لألفينا أنهما تتفقان على الأقل فى نقطة واحدة لم تتفقا فيها وأى طرق أخرى من طرق النقد فيما مضى ، فقد كان الأغر يق لا يرون فى الأدب تعبيراً عن ملكة الخلق - لا بد منه - بل تقليداً متقناً ، أو تكييفاً لمادة الحياة بشكل جديد فالشعر فى رأى ارسطو - نبيجة لغريزة حب المحاكاة عند الانسان ويختلف عن التاريخ أو العلم فى أنه يعالج الممكن أو المحتمل لا الواقعى فى الحياة - وكان الرومان يعتبرون الأدب فناً رفيعاً

الشان القصد منه الهام الناس بالمثل العليا في الحياة وكان هذا أيضا رأى
الاتباعين في القرنين السادس والسابع عشر ، فقد كان الأدب في نظرهم
نوعا من التمرين ، حرفة يمكنك أن تكسبها بدراسة الآثار الكلاسيكية
لنستطيع تفهم الطبيعة وفقا للتقاليد الاغريقية والرومانية وكان أيضا نتاجا
من أنتجة العقل مثله في ذلك مثل العلم أو التاريخ ، وجاء القرن الثامن عشر
فعقد سير النقد بعض التعيد بإدخاله معايير جديدة غامضة « كالخيال »
« والعاطفة » « والذوق » على أنه لم يستطع التحرر من التقاليد القديمة
إلا في القليل النادر .

ولكن بقيام الحركة (الرومانتيكية) الابتداعية نشأت الفكرة الجديدة
التي ينطوى عليها النقد بكل أشكاله في القرن التاسع عشر ففي أوائل
القرن نادت مدام دي ستاي Mme. de Staël بالرأى القائل بأن
الأدب « تعبير عن المجتمع » ، وهي عبارة صحيحة جزئيا لو فسر المجتمع
بأنه الدائرة الضيقة التي يعيش فيها الشاعر بدل أن يكون تلك الدائرة
المتسعة التي يعبر فيها العقل البشري عن نفسه ، وأعلن فكتور كوزن
Victor Cousin بعد ذلك المبدأ الأساسي « أن التعبير هو القانون
الأولى في الفن » .

وإذا أخذ معنى التعبير بعد ذلك يضيق وتضاربت الناس في فهمه أو
إساءة فهمه أصبح كوزن - عن غير قصد - مشرّع النظريات الميكانيكية
التي تدين بهامدرسة الفن للفن الفرنسية ، ونادى سانت ييف Sainte Beuve
بعد ذلك بأن الأدب تعبير عن الشخصية وهي حقيقة جزئية أيضا ، لو كنا
نعني بالشخصية خلق وعادات الفنان في حياته العملية بدل أن تكون
الشخصية الفنية التي تبين عن نفسها في الأثر الفني ، وجاء تين Taine بعد

ذلك متأثراً بهيجل Hegel فقال بأن الأدب تعبير عن الجنس والعصر والبيئة ، أما العاطفيون المتطرفون فيرون في الأدب تعبيراً عن المشاعر الدقيقة أو الآثار التي تخلفها الحياة في الانسان .

هكذا نرى أن الأدب في نظر كل هؤلاء النقاد هو فن من فنون التعبير سواء أكان ذلك التعبير عن شيء أو خبرة أو عاطفة - عن الكاتب نفسه أو عما يحيط به - ومن ثم كان اتفاق النقاد في عصرنا هذا مهما اختلفت مذاهبهم وتشعبت سبلهم، فهم - في كل ما يكتبون - يدينون جميعاً بفكرة التعبير هذه .

ولقد ظل النقاد في فرنسا يرتكزون على هذه الفكرة لقرن أو ما يزيد على القرن ولكن دون أن يحاول أحد منهم أن يتفهم مدلولها الجمالي بل اكتفوا بتزديد صدى الفكر الألماني ترديداً مبهماً لا وضوح فيه ، إذ أن الفلاسفة الألمان فيما بين هيردر Herder وهيجل كانوا أول من حدد نظرية التعبير وجعلها أساساً لطريقة جديدة من طرق النقد وكلنا يذكر حديث كارليل Carlyle عما انجزه النقد في ألمانيا في ذلك العصر إذ قال « لقد اتخذ النقد شكلاً جديداً في ألمانيا ، فأصبحت له مبادئ وأغراض سامية ولم يعد الآن يسعى إلى تحليل الأسلوب أو النظم ، أو إلى تبين صلاحية الاستعارة ، أو وضوح العاطفة أو الكشف عن الحقيقة الميطقة العامة التي ينطوى عليها الأثر الفني كما أنه لم يعد يعنى باستقراء حياة الشاعر وصفاته الخلقية أو مزاجه من خلال شعره بل همه الأول روح الشعر نفسه وحياته الخاصة به . وليست مهمة النقد الآن تحديد الكيفية التي أنشأ بها أديسون عباراته وكون أسلوبه ولكن استكشاف العبقرية التي أوجت إلى شكريير

بمسر حياته ونفشت الروح في أريل وهاملت ، أين تكون هذه الروح وكيف استطاعت أن تهب كل منهما شخصيته ، فالنقد لا يهتم الآن بالشاعر وطريقته في النظم ، ولكنه يهتم بفحص القصيدة نفسها وكيف كانت ولم كانت ولم لم تكن مجرد تعبير فصيح بدل أن تكون خلقا ينبض بالحياة كما هي ، والنقد الآن يقوم مقام الشارح الذي يفسر الملهم لغير الملهم ، والذي يصل ما بين النبي ومن يستمع إليه من الناس فيطرب لروى حديثه ولكنه لا يستطيع وحده أن يفهم خواه .

أكبر ظني أن كارليل كان مغاليا بعض الشيء فيما نسب من صفات إلى الناقد الألماني ولكن بما لا شك فيه أن النقد الألماني كانوا أول من أدركوا أن التعبير هو مهمة الفن ، وأن النقد هو دراسة للتعبير ، وقد كتب جيته يقول « النقد نوعان - نقد هدام ونقد منشئ خالق - والاول يختبر ويقيس الأدب بمعايير آلية أما الثاني فيجيب على هذه الأسئلة الأساسية » ما القصد الذي يسعى الكاتب إليه وإلى أي حد نجح في ادراكه وفي تنفيذ خطته ؟ وهذه هي تقريبا نفس الالفاظ الذي يستعملها كارليل في مقاله عن جيته حين يقول أن واجب الناقد أن يفهم بوضوح « ماذا كان قصد الشاعر ، وما هو العمل الذي كان عليه أن يؤديه وإلى أي حد استطاع بلوغه وتأديته مستعينا في ذلك بالمادة التي بين يديه » .

هذا هو القبس الذي يستند النقد من نوره في عصرنا الحديث — وهذا هو المثل الأعلى الذي ظل النقد يسعون إليه من كولريديج إلى باثر Pater ومن سانت ييف إلى لاميتز حتى عندما لم يصيبوا فيه نجاحا وعندما كانوا يخذعون انفسهم بأنهم يسعون إلى أشياء أخرى خلافة — ولكنه لم يكن المثل الأعلى للنقاد في عصر ارسطو أو العصور

التي تليه عندما كان الناقد يحكم على الأثر الفني بأنه غير معقول أو ضار
بالاخلاق أو يناقض نفسه أو يتنافى مع أصول وقواعد الكتابة !
ولم يكن هذا أيضاً ضمن مقاييس بوالو عندما لام تاسو على
استعمال الاسطورة المسيحية بدل الاسطورة الوثنية في الملحمة — أو
« اديسون » عندما كان يحكم على الفردوس المفقود وفقاً لمقاييس
Le Bossu أو الدكتور جونسون عندما كان ينبئ على الملك لير خلوها
من العدالة الشعرية ، ماذا حاول الشاعر صنعه وكيف أدرك قصده ،
ما الذي يحاول أن يعبر عنه وكيف استطاع التعبير وماهى الروح التي يشف
عنها أثره الفني وما هو الطابع الذي يمكن أن يخلفه على العقل وماهى
أفضل السبل التي أستطيع أن أعبر بها عن هذا الطابع ؟ هل الأثر الفني
أمين على تنفيذ القوانين التي هى قوانينه الذاتية لا القوانين التي يفرضها
الغير عليه ؟ هذه هى الاسئلة التي يجدر بالناقد الحديث أن يوجهها إلى نفسه
كلما حاول أن يعالج أثراً من الآثار الفنية ولكننا فى الاجابة عليها يجب
أن لا يغرب عن بالنا أمر ذو أهمية عظمى — وهو أننا يجب أن نحكم
على هدف الشاعر ساعة الخلق — أعنى بالقصيدة نفسها — لا بالأمال
والمطامع التي تجيش فى نفسه والتي يتخيلها هدفه قبل أو بعد أن يتم الخلق
— إذ أن مطمع كل فنان أن يخلق أثراً فنياً — ولكن الاسئلة التي تدور حول
عمله يجب أن تنحصر فى هذا السؤال ، هل استطاع أو لم يستطع خلق أثر فنى ؟

✱ ✱ ✱

قلنا أن نظرية التعبير وادراك أن الادب فن من فنون التعبير هى
النقطة الرئيسية التي تقابل فيها النقد منذ قرن مضى للآن — ولكنهم لم
يحسنوا فهمها فأدت بهم إلى طرق متشعبة وسبل معقدة وأوهام وسخافات

لاحد لها - فقد معها مدلولها وطمس معناها إلى أن جاء المفكر الإيطالى بيندوتو جروتشى Benedetto Croce وهو ناقد معاصر أدرك النظرية ادراكا شاملا ورأى بوضوح ما يترتب عليها من نتائج فاتجه بالفكر ناحية جديدة ليست فى الواقع إلا استنباطا من النظرية نفسها وهى انه بما أن الفن تعبير فكل تعبير فن - ولا يسمح المجال لى بأن أعرض لحاسن ومثالب هذه النظرية كما أتى لا أرى داعياً إلى ذلك - فهى إذا أقرها النقاد - وهم بالفعل يقرونها جزئياً لأدى ذلك إلى تطهر النقد من كثير من الأعشاب البرية التى تعوق تقدمه - وهى الأعشاب التى سأحاول فيما يلى أن أجلوها لأبين الأهداف التى ظل النقد يسعى إليها لمدة قرن كامل أو ما يزيد على القرن - ولا كشف عن عناصر النقد القديم التى قد بدأت تتوارى وتطمس فى ضوء النقد الجديد .

فنحن أولاً قد تخلصنا من القواعد القديمة حتى أن مجرد التفكير فى قواعد النقد لذكر الناقد الحديث بعصر السحر وبهذه الألفاظ والعبارات المبهمة التى يحرم على أبطال الأساطير والقصص الخرافية التفوه بها دون سبب ظاهر ، فالقواعد الآن لا تعدو أن تكون أثراً من آثار التابو عند القبائل الهمجية ونحن لانجد الكثير منها فى أرسطو الذى كان يعتمد فى نقده على استقرائاته فى الأدب ، بيد أننا نجد بها بوفرة فى كثير من أدباء اللغة الإغريق الذين أتوا بعده ، وفى أغلب نقاد الرومان مثل هوارس الذى يشرع للمكاتب المسرحية فىقول: « يجب أن لا يكون على المسرح أكثر من ثلاثة ممثلين فى وقت واحد ، ويجب أن لا تتألف المسرحية من أكثر أو أقل من خمسة فصول » .

لا ضرورة بنا إلى تتبع تاريخ هذه القواعد ، ولا إلى الإفاضة فى

كيفية ازدياد عددها ولا إلى كيف أن الاتباعين في القرنين السادس والسابع عشر نظموا منها القوانين والدساتير الأدبية ولا إلى كيف أنها عاقت تقدم الفن في ذلك العصر فقد رأينا أنها كان لها من المعضدين في كل وقت مثلها كان لها من المعارضين فازيتينو ضد سكاليجر وسانت أيفرموند ضد بوالو ، كما أننا نعرف أن الشعراء في كل عصر قد أدهشوا النقاد بخرقهم هذه القوانين خرقاً لم يودى إلى الإيذاء بمؤلفاتهم ولم يضيع معه جمالها ، ورأينا أيضاً كيف أنها استمرت إلى نهاية القرن الثامن عشر عندما أبعدها الابتداعيون عن عالم النقد ، ولكنها لم تبعد حقاً فهي مازالت قائمة بيننا ، متكررة باسم العرف والصناعة الفنية ، ولكنها ستزول قطعاً عندما يعترف النقد في صراحة بأن كل أثر فني خلق روحى لا يتحكم فيه إلا قوانينه الذاتية .

ونحن قد تخلصنا أيضاً من تسمية الأدب إلى أبواب أو اصناف genres فتاريخها مرتبط بتاريخ القواعد الاتباعية وقد كان الاتباعيون يسنون القوانين لكل باب ويحتمون عليه أن لا يتعداها ولم يكن هذا التبويب في ذاته إلا نتيجة لهذه القواعد ، فالكوميدي يجب أن لا يختلط بالتراجيدي والملحمة يجب أن تنفصل عن الشعر الغنائى ، على أن هذا القانون لم يلبث أن كسره الشعراء فاضطر النقاد إلى تفسير هذا الخرق لقوانينهم أو إلى تغيير القانون نفسه ، ولكننا إذا اعترفنا بأن الفن عضوى ، وأننا في نقدنا لكل أثر فنى يجب أن نجيب على السؤال التالى : « ما الذى عبر عنه الاثر الفنى وإلى أى مدى كان التعبير كاملاً ؟ » لا تنفت الحاجة إلى أن تتساءل عن مدى اتفاق الاثر الفنى مع قواعد وأصول الباب الذى يمكن أن ندرجه تحته — فالشعر الغنائى والملحمة

والمهابة كلها أسماء لا يمكن أن تكون لها دلالة فعلية في عالم الفن، فالشعراء لا يعتمدون كتابة الأغاني أو الملاحم أو المهابة مهما غررت بهم هذه التسميات ولكنهم يعبرون عن أنفسهم — وهذا التعبير هو الشكل الوحيد أو المظهر الذى تتخذه كتابتهم — ومن ثم لا يمكن أن يكون للأدب ثلاثة أو أربعة أو عشرة أو مائة بابا . فهى كثيرة كثرة الشعراء أنفسهم . وأنت إذا أمعنت النظر في تاريخ الأدب لاتضح لك هذا الخطأ وبأن خطره فيشكسير مثلا قد كتب الملك لير وفنس وادونيس والسونيتس Sonnets فلو أن مؤرخ الأدب قد فصل كلا من هذه الآثار بعضها عن البعض ووضع كلا منها في الباب الذى يتشابه فيه تشابها سطحيا مع أثر فى آخر لقطع بذلك صلته بخالقه ولقدنا نحن كل أثر لشكسبير الفنان الخالق .

ومن الجبل بمعنى النقد أن نقسم تاريخ الادب الانجليزى إلى أقسام نسميها بالكوميدي والتراجيدى والشعر الغنائى وما أشبه ذلك — إذ يصبح تاريخ الأدب بذلك مغالطة منطقية لأنك بدل أن تصل بين المواد التى تقوم بينها صلة عضوية تفصلها إلى أقسام وتضع كل قسم منها فى باب معين وهذه الأبواب فى ذاتها لا يمكن أن تعنى شيئا اللهم إلا فى حالة استخدامنا لكلمة « الغنائى » لنصف بها حرية التعبير الفنى — فالفن كله غنائى — بما فى ذلك الكوميديا الالهية — والملك لير ولوحة من رسم كوروت وموسيقى باخ ورقص ايزادورا دنكان — واغانى هينى وشلى .

ونحن ايضا قد تخلصنا من هذه الاصطلاحات التى لا تعنى شيئا أمثال المضحك والحزن والسامى ، وهى الصفات التى نجمت عن ولع نقاد القرن

الثامن عشر بالتعميم — فوجد جرای يتبادل الرسائل مع صديقه (وست) في موضوع السامى — وجاء شيلر بعد ذلك ففرق بين البسيط والعاطفى — وعرف جين پول الفكاهة وهيجل المحزن — وإذا كانت هذه المصطلحات تمثل ما ينطوى عليه الفن ، فهى يمكن أن تعنى ما يعنيه المرح والأسى والبغض والحماسة ، ومن ثم وجب علينا أن نتحدث عن المضحك بنفس الطريقة التى نتحدث بها عن التعبير عن المرح فى قصيدة ما . أما إذا كانت تمثل ابواباً من الشعر مصطلحا عليها فاستعمالها فى النقد يسئ إلى الفن . لأن كل شاعر يعبر عن الكون تعبيراً جديداً بطريقته الخاصة وكل قصيدة فى ذاتها تعبير جديد مستقل عن غيره ومن ثم لا يعترف النقد بالمحزن بل بأيسكس وشكسبير ورأسين ، على أنه لا بأس فى استعمالنا للفظ المحزن Tragic حتى يسهل علينا وصف بعض القصائد المتشابهة قليلاً ولكن ان نسن القوانين المحزن حتى نحكم بها على الكتاب والشعراء من شأنه أن يزيد فى غموض وإبهام القواعد الاتباعية البالية التى لم نعد فى حاجة إليها .

ونحن أيضاً قد تخلصنا من نظرية الأسلوب والاستعارة والتشبيه وما إلى ذلك من ضروب الفصاحة الاغريقية الرومانية — وهى التى تدين بكيانها إلى الاعتقاد بأن الأسلوب منفصل عن التعبير وأنه شئ يمكن إضافته إلى الأثر الفنى أو طرحه منه كما نشاء — بدل أن يكون ادراك الشاعر للحقيقة وموسيقى كيانه بأكمله — ولكننا الآن نعرف أن الفن هو التعبير — وأن هذا التعبير كامل فى ذاته — فاذا غيرناه اضطررنا إلى خلق تعبير جديد وبالتالى إلى خلق أثر فنى جديد — ومع أن بعض النقاد ما زالوا يكتبون عن الأسلوب كما كان أسلافهم يكتبون منذ قرنين عن

فنون الشعر -- إلا أن نظرية الأسلوب لم تعد تشغل حيزاً ما في الفكر الحديث فنحن ندرك أننا لا يمكننا دراسة الأسلوب منفصلاً عن الأثر الفني كما لا نستطيع دراسة العنصر الكوميدي منفصلاً عن كاتب الملهة (الكوميدي).

ونحن أيضاً قد تخلصنا من الحكم الأخلاقي على الفن ، بعد أن كان هوراس يقول بأن اللذة والمنفعة هما القصد من الشعر ، وظل النقاد بعد ذلك مختلفين على أيهما أجدر بالشعر اللذة أو المنفعة قروناً عديدة في حين كان بعضهم يقول بأن الشعر يهدف إليهما معاً فنحن نتعلم منه كما نطرب له إلى أن جاء النقاد الابتداعيون فنادوا بالمبدأ القائل بأن الفن لا غرض له إلا التعبير ، وأن غرضه يكتمل باكتمال التعبير وأنه لا مبرر للجمال إلا وجوده إذ أنه ليس من طبيعة الشعر أن يخدم أى غرض خلقي أو اجتماعي ، وقد لا يستطيع المؤرخ أو الفيلسوف أو المشرع أن يرى في الأثر الفني شيئاً سوى أنه وثيقة اجتماعية ، وهو في هذا يشبه الحجار الذي يرى أن التمثال ليس إلا كتلة من الرخام تزن من الأرتال عدداً معيناً ولكنه يجهل أو يغفل القصد منه والسر في روعته وقوته ، ونحن لانهمم بالأخلاق في حكمنا على أبحاث العالم ومنشآت المهندس ، بل أننا نتطلب منه أن لا يهتم بها في بحثه عن الحقيقة . وعالم الجمال بعيد كل البعد عن كلا الوضعين فلا هو يرمى إلى استكشاف الحقيقة ولا إلى تقويم الخلق ، وكل ما يخلق فيه خيالي لا يدعي الصلة بالحقيقة ولا يمكن أن يقاس بمقاييسها وليس على الشاعر من واجب خلقي سوى أن يكون مخلصاً لفنه وأن يعبر عن تصوره للحقيقة في أكمل صورة ، ومن ثم بطل الحكم على الأدب بالمعايير الأخلاقية إلا في أمريكا ، إذ أن النقاد فيما عداها من بقاع

الأرض يعلمون الآن أن الفن تعبير لا بد منه عن ناحية من نواحي الطبيعة الانسانية لاستطيع أن تدرك نفسها إلا به وفيه .

ولقد تخلصنا أيضاً من المزج بين المسرحية والمسرح مزجاً خاطئاً ظل يشرب روح النقد لنصف قرن تقريباً ، فالنظرية القائلة أن فن الدراما ليس فناً خالقاً بل مجرد نتيجة الظروف المسرحية القائمة نظرية قديمة يرجع تاريخها إلى القرن السادس عشر حين نادى عالم إيطاليا بأن القصد من المسرحيات أن تلعب على المسرح في أحوال وظروف معينة وأمام جمهور كبير متنوع من الناس ، ومنذ ذلك العهد أصبح الحكم على قيمة المسرحية يتبع مقدار السرور الذى يجلبه تمثيلها إلى نفوس المتفرجين أو بمعنى آخر مقدار نجاحها على المسرح . وارتكن إلى هذه الفكرة بعض الابتداعيين من النقاد الألمان فى القرن التاسع عشر ليبرروا شذوذ مسرحيات شكسبير عن القواعد الاتباعية ، فنادوا بأن الحكم على شكسبير بمعايير المسرح الإغريقى حكم خاطئ ، لأن الدراما نتيجة للظروف المسرحية القائمة وهى الظروف التى كانت تختلف كل الاختلاف فى إنجلترا فى عهد اليبابات عنها فى أثينا فى عهد بركليس . وقد نجحوا فى دعواهم كل النجاح فأعادوا إلى شكسبير سابق مجده . ولكن المسألة لم تنتهى عند هذا الحد ، فقد تطورت الفكرة إلى نظرية ثم إلى عقيدة ظلت تلازم نقادنا حتى اليوم ملازمة القواعد الإغريقية النقاد فى القرن السابع عشر ولكن الواجب يقتضى بأن لانحكم على الكاتب المسرحى بمقاييس تختلف عما نحكم به على أى كاتب أو فنان آخر فنقدنا يجب أن ينصب على ما يسعى إلى التعبير عنه وعلى كيفية التعبير ومدى نجاحه أو كماله فالنسخ عمل كما هو فن وما نسميه (بنجاح) المسرحية يهم المسرح من الناحية التجارية .

وكما قال ناقد فرنسى قديم « قد يبرر النجاح الكاتب المسرحى ولكن قد لا يكون من السهل تبرير النجاح نفسه » . ومقياس النجاح مقياس اقتصادى لا يعنى الفن أو النقد فى شىء ، ولكنه دون شك يهتم علم الاقتصاد ، ولقد قامت بعض البحوث الخاصة بتاريخ المسرح وتغير الذوق المسرحى بخدمات جلييلة للتاريخ الاجتماعى والاقتصادى ولكنها لا تمت بسبب إلى الدراما كفن أو إلى النقد وهى فى ذلك تشبه بحثا فى تاريخ حرفة النشر وأثرها على جيوب الشعراء وثرواتهم ، من البديهي أن لاصلة بينه وبين تاريخ الشعر .

ونحن أيضاً قد تخلصنا من المهارة الفنية باعتبارها جزءا منفصلا عن الفن فقد أبنا أن الأسلوب لا يمكن أن يفصل عن الفن ، وما المهارة الفنية إلا تسمية خاطئة للأسلوب قد يعمينا عن خطئها ما يحيط بها من هالة تشبه الهالة العلمية ، وقد قال أوسكار وايلد فى مقاله عن الناقد كفتان « المهارة الفنية هى الشخصية وهذا هو السبب فى أن الفنان لا يستطيع أن يلقيها لغيره وأن الطالب لا يستطيع أن يتعلمها وأن الناقد لا يستطيع أن يفهمها » فالمهارة الفنية فى الشعر لا يمكن فصلها عن طبيعته ، فلانستطيع مثلا أن ندرس النظم فى ذاتة إذ هو صفة من صفات الشعر لا تنفصل عنه ، وتختلف فى القصيدة عن الأخرى ولو كانت من نفس البحر أو القافية .

وقد تخلصنا أيضاً من تاريخ ونقد الموضوعات الشعرية فلانستطيع أن نقول بأن أينسكس قد عالج نفس قصة بروميثيس التى عالجها شلى ، ولا أن نقارن بين قصة فرانسيكادارتيى كما عالجها كل من دانتى ودانيزيو ، فبرميثيس لا يعدو أن يكون عنوانا لا يعبر عن قصة إغريقية بل عن

إدراك شلى الفنى للحياة وهو الشىء الذى يجب أن يهتم نأقد الشعر دون غيره من الأشياء، وهنا يجدر بنا أن نرد على هؤلاء النقاد الذين يتطلبون من مادة الشعر أن تكون مأخوذة من العصر الذى يعيش فيه الشاعر، فلو أننا خولناهم حق تقرير مادة الشعر قبل أن يكتب أو فرض مواضيع دون الأخرى على الشعراء، لسألناهم كيف يستطيع الشاعر مهما حاول، أن يصوغ شعره من مادة لا يكون مصدرها عصره، فشاعر القرن العشرين وهو يعالج موضوعات يتخيل أن بينها وبين حياة قدماء الإغريق أو المصريين علاقة ما إنما يعالج فى الحقيقة حياة عصره فيما عدا التفاصيل السطحية الخارجية، وقد ظل المتشائمون منذ أن بدأ الإنسان حياته الفنية إلى يومنا هذا، يقولون بأن لاجديد فى الفن، لأن موضوعات الفن قديمة لا تتغير، على أن عكس هذا صحيح لأنه لا وجود للموضوعات القديمة، إذ أن خيال الشاعر يجعل من كل موضوع يعالجه موضوعاً جديداً يختلف كل الاختلاف عن غيره من الموضوعات.

ونحن أيضاً قد تخلصنا من الاهتمام بالجنس والزمن والبيئة التى نشأ فيها الشاعر كعنصر من عناصر النقد دراسة هذه النواحي بالنسبة للأثر الفنى تعنى أننا نعالجه كما لو كان وثيقة تاريخية أو اجتماعية، وهى دراسة قد تلقى شيئاً من الضوء على تاريخ الثقافة والحضارة ولكنها لا تنقيد تاريخ الفن، إلا إذا كشفت لنا عن مادة الحياة التى كانت تحيط بالشاعر لنعرف ماذا صنع بها وكيف استطاع أن يصوغها شعراً، وبهذا فقط نكون قد فسرنا التعبير تفسيراً صحيحاً وحررنا النقد من Kulturgeschichte التى فرضها عليه تين ومدرسته.

وقد تخلصنا أيضاً من تطور الأدب، وهى الفكرة التى نشأت فى

القرن السابع عشر والتي عارض فيها پاسكال ، منذ بادىء الأمر حين
 نبه الأذهان إلى ضرورة التمييز بين العلم والفن ، فالعلم يتقدم عن طريق
 استكشاف وجمع الحقائق أما تغيرات الفن فلا يمكن أن نخضعها لأيّة
 نظرية من نظريات التقدم ، إذ يتحمّ علينا حينذاك أن نصنف الشعراء
 وفقاً لتقديرنا لقيمهم تقديراً تعسفياً ، وهو أمر لم يعد النقد الآن يعيره
 شيئاً من اهتمامه ، وتطورت فكرة التقدم في أواخر القرن التاسع عشر
 إلى نظرية التطور التي استعارها النقاد من العلم ، ولكنها أيضاً نظرية خاطئة
 لأنها تغفل طبيعة الفن الذي يسير ويتحرك في حرية تامة ، ونحن بالمثل نخطئ
 عندما نتكلم عن منشأ الفن ، لأنه ليس للفن منشأ منفصل عن حياة الإنسان

ونحن أخيراً قد تخلصنا من الفصل بين النقد والخلق ، إذ أن النقاد عندما
 حددوا مهمتهم بأنها الكشف عن غرض الشاعر وكيفية ومدى تحقيقه
 لهذا الغرض ، حددوا بهذا طريقهم في النقد ، إذ كيف يتسنى للنقاد أن
 يؤدي هذه المهمة دون أن يكون كالفنان تماماً ، أعنى أننا في تذوقنا
 للأثر الفني ، يجب أن نعيد خلقه في نفوسنا حتى يتسنى لنا فهمه والحكم
 عليه ، وفي هذه الحالة يصبح النقد فناً من الفنون الإنشائية ، ونظرية الجمع
 هذه بين الخلق والنقد هي آخر ما وصل إليه الفكر الحديث في عالم الفن ،
 ونحن نستطيع أن ننتبع نشوءها من جيتّه إلى كارليل ومن كارليل إلى
 أرنولد ومن أرنولد إلى سيمونز ، حيث ظلّ النقد دهرأ طويلاً يتحدثون
 عن المهمة الإنشائية للنقد ، ولو أنها كانت تعنى لكل منهم شيئاً يختلف
 عما تعنيه للآخر فكانت في نظر أرنولد تعنى أن النقد يخلق جو العصر
 الفكري ، وهي مهمة اجتماعية هامة دون شك ولكن لا صلة لها بالفن ،
 على أن هؤلاء النقاد مهما اختلفوا فقد كانوا جميعاً يهدفون إلى حقيقة

هامة تنطمس في ضوءها كل الآراء العتيقة عن عقم النقد ، وهي أن الحياة التي ينبض بها النقد لا تختلف في شيء عن الحياة التي ينبض بها الخلق ، وهذه الحقيقة لا تفسر لنا كل ما يجب أن نعرفه عن فن النقد ولكننا الآن نعرف أن النقد بدونها مستحيل ، قال شلنج Schelling إن الخلق بالنسبة للنقد كالروح بالنسبة للفلسفة ، الحقيقة العليا التي لا حقيقة غيرها ، وهذا يفسر كيف أن الفكر وحده لا يمكن أن يهتدى إلى السر في روعة الفن ، وهو السر الذي إن تكشف لنا على الإطلاق فلا يمكن أن يجلوه إلا أثر في آخر من آثار فن النقد الذي يقوم بالنسبة للأدب مقام المرأة لأن النقد والخلق في جوهرهما لا يختلفان .

رأى فى النشر الفنى

لو قدر لفرنس أن يقرأ مختارات «يرسل سميث»، من النشر الانجليزى لقال، كل هذا عظيم — ولكنه ليس نثرا — هذا أدب شعب يستطيع الارشاد والوعظ ولكنه لا يقوى على التحدث، إني أنصت فى اعجاب ودهشة إلى كل هؤلاء الأنبياء ولكنى لأحفل بالتحدث إليهم، لأنهم فى الواقع ليسوا متحضرين — نعم هم أقدر منى ولكنى أتحيلهم على صورة رؤساء قبائل جمعهم حلبة واحدة حيث يتبارى كل منهم فى عرض بلاغته وإظهار فصاحته». على أن للنثر الانجليزى جانب آخر يتجاهله مستر يرسل سميث لأن المختارات ربما لا تسمح بعرضه عرضا كافيا، فالنثر بطبيعته أطول من النظم ولذلك يصعب على العين أن تلم بمزاياه خلال مختارات قصيرة.

ولما كان قوام الشعر الحب كانت العدالة قوام النثر وكما أن الحب يجعلنا نعمل وتكلم دون روية تحتاج العدالة منا إلى التحيص والتزوى وضبط المشاعر حتى أنبلها، ولا أعنى بالعدالة هنا أن نكون عدلا بالنسبة لآراء معينة أو أفراد معينين — بل أن نتخذ منها عادة عقلية تصبغ تفكيرنا فيستقر بها أسلوبنا ويهدأ ويتخذ شكلا تكون هى اللون الغالب فيه. فالنثر القدير لا يمكن أن يتصف بالبرود — ولكنه لا يسمح لكلمة أو صورة بأن تضفى على تفكيره من الحرارة ما قد يخرج به عن بلوغ مقصده فهو يسعى إلى هذا المقصد فى غير تسرع وفى غير توان ويقيمه ضابطا على

كل ثروته العقلية وينبذ من صور الجمال كل ما قد يعوقه عن بلوغه — حتى إذا أتم ما أراد اتماه انضج جمال الأثر الذى يصنعه وهو جمال الكل والنسب المختلفة والابعاد المعينة التى منها ينشأ هذا الكل — ومن ثم كان علينا لأن ندرك جمال الأثر النثرى — أن نقرأه حتى نهايته .

والناثر كما يتضح من هذا يحتاج إلى الصبر والناة ولكننا لا نغفل مكافأته فنحن نشق فيه لأنه يقنعنا فى حين أننا لا نتمتع بمن تسترقهم فصاحتهم، وهو كذلك يمنحنا من السرور قدراً أوفر لانكاد نلاحظ وجوده، وأحسن النثر ما دعانا إلى قراءته دون أن نتوقف للعجاب بكتابته أو لمناقشته الحساب — ولكننا لا نستطيع إلا أن نقف عنده جملة كهذه اقتبسها من كارليل مستر سميث فى مختاراته « أيها القبطان الشجاع — يا ملك البحار — كولىبس — بطلى أفضل ملوك البحار — ليست هذه البيئة التى تحيط بك بيئة الأصدقاء وأنت وحدك على متن البحار حولك أرواح ثائرة خائرة ومن ورائك العار والدمار وأمامك ستار من الليل لا يمكن اختراقه .

لو استمر كاتب فى أن يكتب بهذا الأسلوب لأضجرنا كما يضجرنا رجل يتكلم بأعلى صوته ولو أنه لم يستمر لنبت المقطوعة التى يكتبها فى هذا الأسلوب عن بقية ما يكتب ولكن مثله فى ذلك مثل رجل يتحدث فى هدوء ثم يصيح فجأة ليعود إلى حديثه مرة أخرى .

وهو فى هذا يشبه أيضاً رجلاً يخطب وهو يتناول طعامه ليقنع من حوله على المائدة بقوة عقائده وهذه آداب اجتماعية مصدرها الأثرة وحب النفس — والأثرة هى أقبح معائب الناثر . لأن النثر إنما هو نتاج المدنية — نتاج قوم تعلموا المناقشة دون الحاجة إلى الشجار أو التباذ بالألفاظ، قوم يعلمون أن الحقيقة صعب العثور عليها وإنها جديرة بالبحث، فهم لا يهتمون

معارضهم بالخطل ولكنهم عن طريق العقل ، وفي اناة وروية يتمكنون من ايقافه على خطئه بنفسه - ونحن لا نستطيع أن نقول شعرا ما يمكن أن يقوله أفضل النثر كما أننا لا نستطيع أن ننال في الشعر أحسن ما ناله في النثر - إذ أن المجتمع المتمدن قد لا يفضل مجتمعا بدائيا في التعبير عن أعلل درجات العاطفة الجياشة الثائرة - ولكنه - لو أنه كان متحضرا حقا - يفضل من حيث أساليب الحياة - كما أنه أرحم منه وأعقل وأبصر وأكثر استمرارا فيما يأتي به من مجهود - وهذه الرحمة وهذا التبصر وهذا المجهود البعيد المدى كل هذه تشجعها وتعبر عنها الآثار النثرية العظيمة - وقد فهم الفرنسيون هذا منذ أمد بعيد لأنهم يقدرّون الحضارة ويستمتعون بها فيجد بأسكال في خطابات من الأقاليم عام ١٦٥٦ يكتب في موضوع شوهته الخلافات الحزبية واخفت معالمه شبك القول في العصور الوسطى ولكنه مع ذلك يعالجه في عدالة وأدب ووضوح بعيدا كل البعد عن أسلوب جيون المتفاخر المحقر لغيره ، فهو رجل متحضر يتحدث إلى رجال متحضرين مثله ومن ثم كانت حجته أقوى - وإذ هو يسعى إلى أن يقضى على الأوهام الباطلة نراه ينأى بنفسه عن مقابلة معتقيا لأنه يدرك أن فن الجدل يتطلب أن لا تكون البادى بالاتهام بل تعرض قضيتك عرضا يشجع من يولع بالاتهام على أن يوجه ضد خصمك دون أن يكون لك في هذا يد ظاهرة - وهكذا نقرأ مجادلات ملتون لما تحويه من أحداث ، أما مجادلات بسكال فقرأها لذاتها إذ رغم أنه لا يبدو في ثوب المحارب نجده يقاتل من أجل النور في جميع الازمنة والأديان دون أن يتنكر في زي الملاك أو المتصوف بل يسعى في هدوء ورفق مخاطبا العقل البشرى الذى منه يأتيه العون ،

وفي كتاب مستر بيرسل سميث يبدو أن لكل كاتب انتقاء أسلوب معين لا يتلاءم تماماً مع الموضوع أو المقام الخاص الذي يعالج الموضوع فيه مما يجعلنا نفكر في هذا الأسلوب بدل أن يقتصر تفكيرنا كما يجب أن يقتصر على ما يقول ، في حين أن النثر الذي يجذب انتباهنا ويغرينا على الاستمرار في قراءته دون أن نحس هو النثر الذي يكون قوامه ومصدره الموضوع والمقام الخاص به - فهو كحديث يدور بين صديقين متآلفين ما يلبث الكاتب بطريقته في العرض أن يجعلنا نتآلف معه فهو لا يفرض أننا نرغب في أن نهر أو يُغرر بنا بل كل رغبتنا أن نستمتع إليه مادام عنده ما يستطيع أن يحدثنا به .

ومثل هذا النثر قليل في أدبنا ولكنه أكثر مما تمثله مختارات بيرسل سميث - وأقدر من كتبه من الأقدمين كولي وهاليفاكس ودریدن - وهو خال من الموسيقى والصور الشعرية التي نلصقها في نثر ملتون وجريمي تيلور - وهي التي يخلو منها أيضاً نثر جونسون وكل كتاب القرن الثامن عشر ولهذا السبب كان أصحاب المدرسة الابتدائية يزدرونه ولا يرون مزاياه ، إذ كان النثر في نظرهم يشبه في صلته بالشعر صلة الأخ الثرى بأخيه المعدم عليه أن يتنعم بارتداء ملابس التقدمة فإن لم يكن هذا شأنهم كتبوا ما يشبه خطب الخلباء ولمست في كتاباتهم الكثير من التكرار والصور الصاخبة والانتقالات المبالغية، ومن أمثلة هؤلاء هازلت فأنت إذ تقرأه لاتحس أنك معه وحده بل أنه يخاطب جمهوراً كبيراً من الناس ليحوز رضاهم ويفوز بأكبر عدد من الأصوات، أما ما كولي فشأنه أبأس من شأن هازلت إذ هو قادر على التفكير وعلى الحديث ولكنه يأنى ألا أن يحاضر دائماً في حين نجد بيرك يكتب عن الجمال بأسلوب الخطيب، وهكذا نرى أن نثرنا يغفل

ناحية من نواحي العقل الانجليزي ، فنحن قادرون على التفكير والتحدث وننحن في الواقع أكثر تحضراً مما يدل على ذلك أسلوبنا في الكتابة أو آدابنا الاجتماعية ، وقليل من كتابنا المحدثين يستطيع أن يكتب هذا النثر المتحضر ، فمن أمثلة هؤلاء مستر و . ه . هـسون الذي يبدو دائماً كأنه يفكر أو يتذكر وهو يتخذ من الكتابة وسيلة للتعبير عما لا يستطيع التعبير عنه بصوت مرتفع ومن القارئ صديقاً حميماً يسر إليه بما تكنه نفسه في قول هادى جميل — وأمثال هذا الكاتب لا يضمنون العبارة أو الفقرة الواحدة الشيء الكثير من المعاني ولكن لهم قوة جمعية لا يستطيع الاستشهاد الابانة عنها — كما أن لنثرهم موسيقاه الخاصة به التي تسمعها عند ما يلزم سماعها لأنها تأتيم طبيعية وتتبع في ذلك ما يرغبون في قوله . والعدالة هي أظهر ما يميز نثرهم فهم يصفون ما يرون وما يحسون في غير حماس ظاهر ودون الاستعانة بألفاظ براقة وهم كذلك لا يستغلون حبرهم أو كرههم للافادة مما يكتبون ، والعجيب أنك بعد أن تقرأ هذا النثر الخالي من الصور الخلابه والذي لا يفرض عليك رأياً دون رأى آخر تعيه وتذكره جيداً ، فهو في ذلك يشبه الفكرة التي لا تحتاج إلى التعبير تنفذ إلى العقل وتستقر فيه لا تعباً بحواجز اللغة شأنها في ذلك شأن الخبرة أو الخبرات الحقة التي نغذمها من الحياة ، وأنت إذ تقرأ كتبهم في حرص وعناية ينالك من التغير مثلها ينالك من أحداث الحياة — على أن أمثال هؤلاء الكتاب ما زالوا ندره في أدبنا لأننا لا نميل إلى تشجيعهم فجمهرة القراء منا لم تصل بعد إلى درجة من التحضر تتطلب فيها من النثر أفضل مزاياه ، فما زلنا نفضل الأقوال الطنانة السامية والعبارات التي تسترعى انتباهنا — كما أننا لا نزال في حاجة إلى سوط الكاتب يلوح لنا به من وقت لآخر يستحثنا على متابعة القراءة .

ولكننا رغم هذا نرتقب ذلك النثر الذى لم يكتب الكثير منه للآن
والذى يستلج أن يعالج أعظم الموضوعات وأدقها فى هدوء وعدالة كما
يعالج العقل البشرى أموره ومشاكله فى تأملاته مترددا أحيانا متسائلا
أحيانا أخرى ولكنه يتقدم على الدوام فى حلقات متصلة من الفكر
مترنا ويبدأ يختلج بالفرح كلما استكشف جديدا ولكنه لا يبين عن فرحه -
متحليا من صفات الجمال بمثلا يتحلى به العقل المتمدين القوى الايمان .

ولكن أغلب كتابنا لم ينالوا بعد قسطا كافيا من الحضارة أو ربما
كانوا مشغولين عن النثر بحب جارف لأشياء أخرى دونه أو ربما لم
تكن قلوبهم عامرة بحبه أو بحب غيره ولهذا كله أو لواحد منهم لم يتمكنوا
للآن من كتابة ذلك النثر الذى نحلم به ونرتقبه .

ذكر الحقيقة والأدب

« وأبصر أوديسيوس رفقاءه الستة يكافحون عبثا ، وسمع صرخاتهم المدوية إذ كانت شيلا تلتهمهم الواحد بعد الآخر وقد وقفت بباب كهفها ولم يروع أوديسيوس فى كل مراحل تجواله مثلاً روع لهذا المنظر ، على أنه استمر فى السير ومن بقى من رفقاءه حتى نزلوا بالساحل الصقلى فجزوا عشاءهم وبعد أن رويوا ظمأهم واشبعوا جوعهم بدأوا يفكرون فىمن فقدوا من رفاقهم فبكوا ، واستمروا فى بكائهم إلى أن غلبهم النعاس فناموا . »

هذه هى الحقيقة - والحقيقة كلها - وهى على هذه الصورة نادرة فى الآداب القديمة - نعم أن كل الكتب القيمة تعطينا جزءاً أو أجزاء من الحقيقة ولكن القليل منها ما يعطينا الحقيقة كلها ومن بين هذه أوديسية هومر ولست أعنى بالحقيقة هنا أن اثنين واثنين تساوى أربعة أو أن الملكة فيكتوريا اعتلت العرش فى عام ١٨٣٧ فمثل هذه الحقائق لا نصادفها فى قراءتنا للأدب ولكنى أعنى بها ما يبدو مشابهاً للحقائق التى نلها فى حياتنا اليومية فانه إذا تماثلت الخبرات التى يسجلها أثر أدنى وخبراتنا الفعلية التى استخلصناها من الحياة نميل إلى القول بأن هذا الأثر صادق . ولكن ليس هذا كل ما فى الأمر فان تسجيل حالة معينة فى كتاب من كتب علم النفس هو تسجيل صادق حقيقى . النسبة إلى أنه سرد صحيح دقيق لوقائع وظواهر معينة ، ولكن القارئ قد يعده حقيقياً أيضاً إذا

قاسه بالنسبة إلى نفسه فوجده مماثلا لخبراته الذاتية ومع ذلك فلا يمكن أن تكون كتب علم النفس كلها آثار فنية ، ومن ثم نستطيع القول بأن مجرد التشابه بين الخبرات التي يسردها الكاتب وخبرات القارئ الفعلية لا يكفي لأن يجعل الأثر الأدبي يبدو وكأنه حقيقي أو مطابق للواقع .

فالفن له حقيقته العليا التي هي أكثر اقناعا وأسهل تصديقا واحتمالا من الحقيقة نفسها ، وهذا طبيعي لأن للفنان من الحساسية والقدرة على التعبير ما ليس لغيره من الناس من تصادفهم نفس الأحداث التي تصادفه ومن المعروف أن التجارب لا تعلم إلا من كان قابلا للتعلم ، والفنان قبل كل فرد آخر قابل دائما للتعلم والتعليم فهو يستخلص من الأحداث أكثر مما يستخلصه غيره وينقل ما استخلصه في قوة نفاذه يستقر معها ما نقل في ذهن القارئ في وضوح وجلاء ، ولذلك نجد أننا كثيرا ما نعلق على أثر جيد من الآثار الأدبية بعد أن نقرأه بقولنا « هذا هو ما كنت أحسه وأفكر فيه ولكني لم أستطع في يوم ما أن أعبر عنه بنفس هذا الوضوح حتى لنفسي » ومن هذا يتضح قولنا أن هومر هو أحد الكتاب القلائل الذين يعطوننا الحقيقة كلها فنحن نغنى أن الخبرات التي يسجلها تتجاوب مع خبراتنا الأساسية وتشابهها لا في ناحية واحدة فحسب بل في كل نواحي كياناتنا الخلق والروحي ونحن نغنى أيضا أن هومر يسجل هذه الخبرات في قوة فنية نفاذة يجعلها تبدو في أعيننا مقبولة ومقنعة ، على أننا يجب أن نذكر أن هذه الحقيقة هي الحقيقة كلها فن من الشعراء غير هومر كان يستطيع أن يختم قصة هجوم شيلا على القارب مثلما اختتمها هو ؟ فهي قد ألهمت ستة من الرجال على مرأى من رفاقهم - فإذا يكون شأن الباقي في أية قصيدة أخرى غير الأوديسية ؟ لاشك أنهم كانوا سيكونون

مثلاً أبكاهم هومر ولكن أكانوا يعدون طعامهم أولاً ثم يأكلون ويشربون حتى إذا امتلأت بطونهم تذكروا رفاقهم الستة فندبوا سوء حظهم وبدأوا يبكون ؟ ثم في أثناء بكائهم أكان يأنهم النعاس فتتلاشى أمامه أحزانهم وينامون ؟ لا بل أنهم كانوا سيتنسون لفقد رفاقهم ثم يندبونهم في أسلوب مؤثر وتنتهى القصيدة عند هذا ، ولكن هومر أثر أن يعطينا الحقيقة كلها إذ كان يدرك أن أكثر الرجال حزناً لا غنى لهم عن الأكل وأن الجوع أقوى من الحزن وأن أشباعه مفضل على الأسى وسكب الدموع ، وكان يدرك كذلك أن التعب أقوى من الحزن وأن في استطاعته اغراقه في بحر من النوم العميق يرحب به الحزن لأنه يفسيه أحزانه ، وهكذا نرى أن هومر أبى أن يعالج الموضوع في أسلوب الشاعر التراجيدى فأعطانا الحقيقة كلها .

يقول مستر أ . ريتشاردز في كتابه « اصول النقد الأدبى » بأن التراجيدى الجيدة تستطیع أن تحوى من العناصر كل ما لا يمت إلى المأساة بسبب - ومع ذلك تبقى كماهى دون أن تتأثر - وهو يجعل من هذه القدرة على امتصاص العناصر اللاتراجيدية بل والمضادة للتراجيدى مقياساً للحكم على قيمة التراجيدى ويخرج من ذلك إلى أن كل التراجيديات الاغريقية والفرنسية ومعظم ما كتب في عصر اليصابات منها هى تراجيديات ناقصة بعيدة عن الكمال وإلى أن تراجيديات شكسبير الكبرى هى وحدها يمكن أن تعتبر كاملة - هكذا يقول مستر ريتشاردز ولكنى اخالفه الرأى .

نعم أن تراجيديات شكسبير تتخللها عناصر مغايرة للعنصر التراجيدى كالتهمك مثلاً ، ولكن التهمك هنا لا يعدو أن يكون صورة فوتوغرافية سالبة للعنصر التراجيدى الذى تقوم عليه القصة فاذا عكسنا عطل وديدمونه

أصبحت أياجو والتهكم الذى يأتى على لسان هملت هو الصورة السالبة لا وفيليا وهو المهد الوثير الذى كان يمكن أن تنشأ فيه أغنياتها الجنونية وسخرية الملك لير بالبشر هى الصورة السالبة لايمان كورديليا بهم ، ومن البديهي أن وجود السالب لا يتنافى مع وجود الموجب وهكذا نرى أن ما يتخلل تراجيديات شكسبير من سخرية أو تهكم لا يوسع محيطها وإنما يعمق الاحساس بالعنصر التراجيدى نفسه فلو أنه كان يوسعها كما توسع الأوديسية العناصر الغريبة عنها لزال العنصر التراجيدى عنها من تلقاء نفسه ، إذ لو تخيلنا مثلا منظرا يمثل ماكدوف وهو يتناول عشاءه بعد أن أصيب فى زوجه وأطفاله ثم تثير الخمر شجونه فيبكي وفى أثناء البكاء وبأهداب ما زالت تبللها الدموع يغلبه العاس فينام على مقعده لكان هذا المنظر كافيا لأن يغير من شأن المسرحية ولو تكرر أمثاله لزال عنها الصبغة التراجيدية .

فالتراجيدى بطبيعتها تنافى مع ذكر الحقيقة كلها - حيث توجد هذه لا توجد تلك - إذ أن هناك عناصر معينة لا تستطيع التراجيدى حتى ولا فى يدى شكسبير أن تحويها .

والفنان - لأجل أن يصوغ التراجيدى - يجب أن يعزل عنصرا واحدا من العناصر التى تتكون منها التجارب الانسانية وأن يستعمل هذا العنصر دون العناصر الأخرى كادته الأساسية - إذ أن التراجيدى بطبيعتها منفصلة عن الحقيقة كلها أو هى بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص الرائحة من الزهر فهى نقية نقاء المركب الكيميائى ومن ثم كان تأثيرها على عواطفنا قويا سريعا وذلك شأن كل فن مستخلص من الحياة نقى نقاوة المركب الكيميائى ولهذا كانت التراجيديا تؤدي مهمة المطهر التى ينسبها

أرسلوا إليها فهي تنق وتقوم حياتنا العاطفية وتصوغها في قالب معين في سرعة وقوة وهي في تأثيرها هذا تشبه المخنطيس في تأثيره على الصلب إذ تنظم معها عناصر كياناتنا العاطفي داخل أطار جميل لا يتغير في أساسه مهما تغير نوع التراجيديا نفسها — فنحن إذ نقرأ أو نستمع إلى التراجيديا نخرج باحساس واحد أن الأفراح والآلام والحب والعقل الانساني الذي لا يقهر كلها أصدقاء لنا وبايمان قوى بأننا أيضا لا يمكن أن نقهر ولو عانينا من الآلام مثلنا عانى أبطال المسرحية وبأننا وسط هذه الآلام سواصل حبنا بل وربما تملنا أن نجعل منها وسيلة إلى الاغباط — ولما كانت التراجيديا تؤدي لنا كل هذه الخدمات وغيرها كانت قيمتها بالنسبة إلينا عظيمة لا يمكن أن تعوض. على أن الفنون الأخرى التي تعطينا الحقيقة كلها لها أيضا قيمتها الخاصة بها — فهي ترينا ولو بالتلخيص والتضمنين ما حدث قبل أن تبدأ القصة التراجيدية وما سيحدث بعد أن تنتهي وما يحدث إبان حدوثها في أماكن أخرى قد تشمل أجزاء معينة من عقول أشخاصها لا تشترك اشتراكا مباشرا في النضال التراجيدي

والتراجيديا تشبه دوامة منعزلة على سطح نهر كبير يجري دون أن يتوقف من حولها ومن تحتها أما الفن الذي يعطينا الحقيقة كلها فيسعى إلى أن يجعلنا نحس بالنهر كله كأنهس بالدوامة المنعزلة وهو في هذا يختلف اختلافا تاما عن التراجيديا ولأنه قد يحوى كل العناصر المكونة لها — وهنا يجب أن نذكر الحقيقة السكولوجية القائلة بأن نفس الشيء إذا وضع أوضاعا متباينة تزول عنه حقيقته ويتحول في تفكيرنا إلى سلسلة من الأشياء التي يختلف كل منها عن الآخر، ففي الفن الذي يعطينا الحقيقة كلها قد يصور لنا الفنان في صورة لا تقل صدقا ولا أهمية عن الصورة التي تصور بها التراجيديا الآلام

البشرية والحب والعقل الذى لا يقهر، فالآلام العقلية التى يعانىها توم جونس عند ما يظن أنه قد فقد حبيبته صوفيا نتيجة لأخطائه لا تقل عن آلام عطيل بعد أن قتل ديدمونه ولكن فيلذنج لا يصور لنا آلام توم جونس وحيدة منعزلة كما يفعل شكسبير بل يضعها جنباً إلى جنب ويخلطها بحقائق أخرى — حقائق شاملة كلية من شأنها أن تجعل احساسنا بها يختلف عن احساسنا بالتراجيديا فهى — ولو أنها نفس الآلام تقريباً — قد اختلفت وتغيرت لأنها وضعت فى محيط أوسع وأشمل .

ومن ثم كان أثر الفن الذى يعطينا الحقيقة كلها يختلف اختلافا تاما عن الأثر الذى تحدثه التراجيديا فينا ، فنحن بعد أن نقرأ كتابا يصور الحقيقة كلها لا نخالجنا شعور بالبطولة وما يقترن بها من اعتباط بل يغمر نفوسنا احساس بتقبل الحياة على ما هى عليه وأدراكها كما هى والاستسلام لما فيها من قوى متباينة متنازعة — ومثل هذا الكتاب لا يمكن أن يؤثر فينا بمثل السرعة والعنف الذى تحدثه التراجيديا ولكنى أعتقد أن أثره أديم وأبقى — فنحن لانستطيع أن نحفظ بمشاعرنا داخل الأطار الذى تفرضه التراجيديا عليها مدة طويلة من الزمن — فهو اطار مؤقت يزول عنها كما يزول أثر المغناطيس عن الصلب إذا أبعد عنه — أما الاطار الذى يفرضه علينا أدب الحقيقة كلها وهو اطار التقبل والاستسلام للحياة وأدراكها ادراكا كليا فهو باق لا يزول ولو أنه فى الغالب أقل بهاء وانتظاما من سابقة وهكذا نرى أن المطهر الذى تزودنا التراجيديا به مطهر فعال عفيف الأثر أما المطهر الذى يزودنا به الأدب الذى يصور الحقيقة كلها فهو مطهر معتدل لطيف ولكن أثره لا يزول .

وقد زاد احساس الأدب فى العصور الحديثة بمحيط الحقيقة كلها وهو ذلك المحيط الشاسع من الحوادث والأفكار والأشياء المختلفة المتناقضة

الذى يمتد إلى مالا نهاية ومن كل صوب حول الجزيرة التى اختارها الكاتب ويحاول أن يصورها لنا — وقد أصبح من الصعب الآن بل من المستحيل على الكاتب الذى دق احتسائه بالأدب المعاصر أن يفرض على نفسه من القيود مثلاً يفرض كاتب التراجيديا — ولا نعى بهذا أن الكاتب الحديث يجب أن يقصر نشاطه على وصف ما يحسه وما يراه فى الحياة والواقع فمن الكتب ما يمكن أن يتضمن الحقيقة كلها ولو كان مكتوباً على صورة أسطورة لامت حوادثها ولا أشخاصها للواقع بسبب واضح ولكننا لا نجد بين أمهات الآثار الأدبية الحديثة أثراً واحداً يمكن أن يتصف بالصفة التراجيدية أو كاتباً واحداً لا يؤثر ذكر الحقيقة كلها — فالمحدثون من الكتاب ولو اختلف بعضهم عن البعض الآخر فى الأسلوب أو المقصد الخلقى أو الفلسفى أو الفنى أو المقاييس الأدبية نجدهم جميعاً يتفقون فى اهتمامهم بذكر الحقيقة كلها فبروست — ود. ه. لورانس — واندرى جيد — وكافكا — وهيمنجواى — خمسة كتاب معاصرون كل منهم له قيمته الخاصة وكل منهم يختلف اختلافاً واضحاً عن الآخر ولكن أحداً منهم لم يكتب تراجيدية واحدة ، بل آثروا جميعاً تصوير الحقيقة كلها .

وقد كنت أسأل نفسى أحياناً عما إذا كانت التراجيدية قد قضى عليها بالفناء ولكن عندما أتذكر أننا مازلنا نتأثر بالتراجيديات العظيمة التى كتبها أسلافنا وأن التراجيديات الحديثة التى نشاهدها على المسرح وعلى الستار القضى هى الأخرى قادرة على إثارتنا رغم ضعفها ورداءتها فى أغلب الأحيان أميل إلى الاعتقاد بأن الفن المستخلص من الحياة النقى نقاوة المركب الكيمائى لم يُقضى عليه للآن — نعم أن التراجيديا لم يعد

لها الآن من الأهمية مثلما كان لها من قبل وذلك لأن جمهرة الكتاب المبدعين منصرفون عنها لاستكشاف عالم الحقيقة الكلية وهو عالم جديد بالنسبة إلينا، ولكن هذا لا يحدو بنا إلى الاعتقاد في أن هذه الحالة ستدوم حياة التراجم لا يمكن أن تنقضى لأننا لا يمكننا الاستغناء عن الخدمات التي تؤديها لنا، وليس هناك من الأسباب ما يمنع أن يقوم الأدباء جنباً إلى جنب، أدب الحقيقة الكلية وأدب الحقيقة الجزئية، كل في محيطه الخاص، لأن النفس البشرية مازالت في حاجة إلى كل منهما.

طرق نقد الشعر

أكبر ظنى أن سينيكا هو أول من قال أن ناقد الشعر يجب أن يكون نفسه شاعرا ، ولـ كم كنت أحب لو أتى أعطيت من العلم ما يمكننى من أن اتحرى حقيقة هذا القول بأن استعرض تاريخ النقد استعراضا شاملا ولكننى أميل إلى الاعتقاد بأن سينيكا قد قال إما أكثر أو أقل مما يجب أن يقال إذ أن استعراض أسماء النقاد يدل على أن ناقد الشعر إذا لم أن يكون شاعرا فهو فى أغلب الأحيان شاعر غير مجيد - فأرسطو - أعظم النقاد قد قرض الشعر ولكن شعره كان تأفها وضئلا إلى حد أنه ظل مجهولا إلا من نفر قليل من المهتمين بالنقد .

وإذا كان هذا هو حال النقاد عندما يقرضون الشعر ، فالشعراء إذا ما حاولوا النقد ليسوا بأحسن حالا ، ^(بحسب) كما اعتقد أعظم شعراء القرن التاسع عشر فى أوروبا وهو فى نفس الوقت أبأس النقاد وكذلك كان فيكتور هوجو و اناتول فرانس ، ومن ثم يتساءل اعداء النقد وهم عديدون « إذا لم يستطع الشاعر العظيم أن يعرف ما هو الشعر فمن إذن يستطيع ذلك ؟ » .

وردى على هذا أن الناقد المجيد هو الذى يقوى على هذا - فأنت لا تستطيع أن تطلق الشاعر وراء الشاعر ولا اللص فى أثر اللص وإلا كنت جاهلا بمزاج كل منهما وبميزاته الخاصة به ، فلو أن الطبائع البشرية لم تختلف لما وجدت اللصوص ولما كنا فى حاجة إلى رجال البوليس .

وعلى ذكر البوليس أحب أن أقرر أنني من أصحاب الرأي القائل بأن لشعر قوانين ، وإذا وجد القانون لزم أن يقوم إلى جانبه رجال البوليس والقاضي والمقنن ، ومن ثم كانت حاجتنا إلى الناقد الذي يميل البعض إلى تصويره على صورة رجل البوليس والبعض الآخر على صورة القاضي . الذي إن كان لزاماً عليه أن يحاكم الشعراء فمن رأيه أن حكمه يجب أن ينصب على القانون من خير لا على ما يرتكبون من أخطاء . على أن أعظم التماذير السرعون لا القضاة ، وهم رغم هذا لا يملكون إلا أن يسئروا من القوانين ما تمسحهم الطبيعة .

وهنا أحب أن نقف قليلاً بين ما نرى بقوانين الشعر ، فأغلب ضئي أننا نرى أن الشعر قوانين لا تشبه قوانين الدولة بل قوانين الطبيعة ، لأن القوانين البشرية تتغير آلاف قوانين الطبيعة الدائمة الثابتة ، ولكن ليس هذا هو الواقع كما قد يتراءى لنا . فحين عندما نغير قانوناً بشرياً من قوانين الدولة لانحدث تغييراً فعلياً وإما نوفق بين مظهر من مظاهر العقل أو السلوك البشري وبين حالة جديدة من حالات الحياة السياسية أو الاجتماعية فنصوغ القانون صياغة جديدة ليتسنى لنا هذا التوفيق ، فقوانين الطلاق مثلاً لا تغير قانون الزواج ولكنها تضع أفكارنا عنه في مواضع جديدة ، وهذا هو شأن قوانين الشعر لا يكتمل تعبيرنا عنها في أي فترة من الزمن ، بل نحتاج إلى تفهمها تفهماً جديداً وصياغتها صياغة جديدة كلما اتسعت خبرتنا وازدادت عمقا بيد أنها مع ذلك قائمة بالفعل ثابتة لا تتغير مثلما تتغير القوانين الأخرى التي نستخلصها من دراستنا للعالم الخارجي ، فأنت لو قارنت بين تاريخ الشعر من عهد (هوميروس) إلى عهد (هوسمان) وتاريخ العلوم الطبيعية مثلاً من عهد (اناكسياندر) إلى

عهد نيوتن وأينشتين ، لهالك الفارق بين الاثنين ولعلت أن إدراكنا للشعر لم يتغير إلا بقسط ضئيل جداً يكاد لا يحس .

وليس من الصعب معرفة السبب في هذا فالشعر ظل قائماً كما هو لأنه منذ البداية يرضى حاجة روحية في الإنسان ، ويعبر عن رغباته وينمو ويتطور تبعاً لحاجاته ، أما الطبيعة ، فلا تقيم وزناً لرغباتنا ولا تبعاً بحاجاتنا ، بل إنها في أغلب الأحيان تبدو وكأن غرضها الرئيسى أن تدحض هذه الرغبات وتقف في سبيل تحقيقها .

ولكننا نتحدث عن نقد الشعر أكثر مما يجب أن نتحدث وكأننا نتصوره فنا معقداً غريباً صعب المزاولة والإدراك مع أننا لانتختلف إلا نادراً في معرفتنا للشعر الجيد وهى حقيقة جديرة بالذكر والتذكر إذا عرفنا أننا كثيراً ما نتشاجر ونختلف في فهمنا للتاريخ أو العلوم أو الدين نفسه .

والسبب في هذا أننا لانقدر النقد حق قدره لأننا لانفهمه على طبيعته ، فلو أننا فكرنا في النقد كمَنْحى من مناحى النشاط الحرة الوطيدة الدعائم التى تستطيع فيها هبقرياتنا أن تجول وتتفتح دون ما خوف أو خطر لكننا كنفاد أقدر وأقوى مما نحن فقوانين الشعر قائمة كقوانين الدولة ، ولكننا لانتحتاج إلى أن نفكر فيها دوماً وفى كل وقت ، فليس من الطبيعى أن نفكر فى القوانين التى يخضع لها الجسم البشرى إلا فى حالة المرض كما أنه ليس من الطبيعى أن نحتاج إلى البوليس أو القضاء إلا فى حالة الجريمة ، وهذا هو شأن الشعر وقوانينه ، فالنقد فى رأى يجب أن يكون باباً من أبواب الأدب التى تزودنا بالمتعة ، ولا يستطيع الناقد أن يجعله كذلك إلا إذا كان آمناً مطمئناً وإلا إذا استطاع أن يتجنب تذكرتنا

بالقانون وإلا إذا استطاع أن ينسأه هو نفسه .

والحق أنى عندما أسأل نفسى ماذا يجب أن يكون غرض الناقد أميل إلى الإجابة بأن الغرض الرئيسى هو إثارة الشوق وتزويدنا بالمتعة والسرور . فالنقد أكثر من أى صنف آخر من صنوف الأدب - فن اجتماعى - وربما كان هذا هو السبب فى فشل الشعراء فيه ، فالتحدث عن كتاب أو قصيدة طبعى أكثر من كتابته أو قرضها ، إذ هو عمل اجتماعى مقضى عليه بالفشل كإى سلوك اجتماعى آخر إذا زالت الصفات التى تجعل صاحبه يثير اهتمامنا أو يسر نفوسنا ، وفى رأى أن قدرة الناقد على تأدية هاتين الوظيفتين وهما إثارة الشوق وجلب السرور إلى الغير تتحكم فيها عوامل ثلاثة هى مدى معلوماته - وتنوع طريقته - وأثر شخصيته فهو يجب أن يعرض من عمله ما يثير الشوق فلا يكون متفقها بحث تملأ النفس وتسأم منه وفى رأى أن تنوع الطريقة أهم من مدى المعلومات فكثيرون من النقاد لهم طريقةتهم المفضلة التى لا تتغير ، فمنهم من يفضل الطريقة الشرحية وهم الذين يعتقدون بأن الخدمة الوحيدة التى يمكن للناقد أن يؤديها للشاعر هى أن يشرح معنى قصيدته ، ومنهم من يعتقد بأن القصيدة قد خلقت كما هى فلا يمكن لمعانيها أن تبرز إلا على هذه الصورة ولذلك فهم لا يملكون إلا استقبالتها ومدحها .

ومنهم من يعتقد أن أفضل السبل لفهم الشعر هى أن نفهم الشاعر نفسه ، فصوره فى حياته نحصى عاداته ونحال نفسيته فنتمتع على مواطن الضعف والقوة فيها ربما يعيننا على هذا إدراك شعره أو على الاهتمام بشخصه ، ومن النقاد أيضا من يحاول أن يفهم الشعر لا عن طريق الشاعر بل بدراسة الأحوال الاجتماعية والسياسية للعصر الذى يعيش فيه .

والواقع أنى أحب هذه الطرق كلها بل وغيرها أيضا مختلطة بعضها مع البعض وبما يروقنى اقتران الشعر بحياة الشاعر على أن لا يكون سرد وقائع الحياة مفصلا مطولا - ولكنى على وجه العموم أعتقد بأن تنوع الطريقة فى النقد خير يجب أن يسعى إليه الناقد لما يكسبهم من قوة وبهاء .

وبلى الطريقة - فى العوامل التى تتحكم فى الناقد - أثر شخصيته وهو فى رأى عامل يفوق فى أهميته كل العوامل الأخرى - فنحن فى النقد نتحدث عن الكتب - وهى بعد الناس - أهم ما فى الكون - ولأنها بطبيعتها تثير اهتمامنا نشأ النقد الأدبى - ولهذا يجب أن نعالجها بطريقة يظهر فيها اهتمامنا جليا واضحا ، وخاصة إذا كنا نعالج الشعر فالشعر يعنى الشيء الكثير وليس من المحتمل أن نقرأ ناقدآ يكتب عن الشعر كأنه لا يعنى شيئا بالنسبة إليه - لست أطلب من الناقد أن يكون محاربا ، ولكنى أطلبه بأن يجعلنا نحس رأيه وشخصيته فيما يكتب .

وهنا أحب أن ألفت النظر إلى أنى لا أنتسب إلى المدرسة التى يدين أصحابها بأن الشعر ونقد الشعر لا يعد أن يكون تعبيراً ذاتيا عن النفس فإنى لأحب مدارس النقد وأفضل أن أسميها إذا وجدت بالعصابات ، وهى توجد فى فرنسا أكثر مما توجد فى إنجلترا ، ولا أدرى إن كانت تقوم فى أمريكا أم لا ، فقد عودت نفسى أن لا تعرف شيئا عن أمريكا ولكنى أحس بأن مدارس الشعر أو مدارس نقد الشعر لا تتلاءم والمزاج الانجلوسكسونى - غير أنى أدين بقيمة الأثر الشخصى فى النقد إلى حد أنى لو خيرت بين المدارس المختلفة لاخترت المدرسة الشخصية 'Subjective' ولو أنى أعلم أن ليس فى إمكانى الالتحاق بها لأنى أؤمن بأن للشعر قوانينه - ومثل هذا الإيمان من شأنه

أن يجعل صاحبه من أتباع المدرسة الموضوعية وهى التى قد تحدو بالناقد فى كثير من الأحيان إلى أن يكون مملا سقيما ، وأصحاب المدرسة الشخصية فى أوج قوتهم الآن - وهم منتشرون فى كل مكان وهذا الانشار يزعمنى فهم قد تغالوا فى حبهم للعنصر الشخصى فى النقد حتى جعلوا منه مذهباً وفلسفة وديناً أصبحوا خدماً له وأتباعاً - وذلك فى رأي خطل وشريجب أن نتجنبه - ومن أئمة هذا الدين - أنا تول فرانس الذى كتب فى كتابه Vie Littéraire العبارات المألوفة التالية : -

«لا يمكن أن يوجد مانسميه بالنقد الموضوعى - كما لا يمكن أن يكون الفن موضوعياً وأن كل من ينال منه الغرور بحيث يظن أنه فيما يكتب - يكتب عن شيء آخر سوى نفسه - فهو ضحية وهم باطل ساخر - فالحقيقة أن الإنسان لا يستطيع أن يتعدى أو يبرح دائرة نفسه - ولذلك كان من الأفضل أن تتقبل هذا الوضع كما هو وأن نترف عند ما لا نستطيع السكوت - أننا نتكلم دائماً عن أنفسنا »

وهذا معناه أن الأدب والشعر والنقد كلها تبدأ وتنتهى فى التعبير عن النفس - وهو رأى يحور الكتائب من قيود كثيرة ويفسح المجال أمام شخصيته ، ولكنى بمجرد أن أفكر فيما نعى بالتعبير عن النفس تتراحم الصعاب على من كل صوب حتى لا كأد أفضل المدرسة الموضوعية .

مما لا ريب فيه أن المواهب الفنية لا يمكن استخدامها فيما هو أنفع من التعبير عن النفس وخاصة إذا كان الشاعر أو الناقد الذى يعبر عن نفسه شخصاً ذا قيمة ما - والتعبير عن أى شيء فى ذاته عمل عظيم - فإذا ما كان تعبيراً عن النفس مهما كانت تافهة كان له شأنه وجماله مادام صريحاً صادقاً -

أميناً - ولكن ماذا نعني بالتعبير عن النفس ؟ أوافق أصحاب المدرسة الشخصية أنه من الصعب أن تنفوه بحقائق مجردة وأن نعبر عن القوانين - إذ أن الحقيقة شيء نسبي ولكن هذا لا يعني أنها شخصية ، فلو أن جمال الشعر وقوانينه كانت شخصية لعشنا جميعا نقادا وشعراء وقراء في جنة من النعيم . إذ يصبح من الميسور أن نكتب أو نأخذ ما يكتبه الآخرون ونجعله ملكا لنا دون أن نهتم بأى اعتبار آخر أو شخص آخر - ولكن حياتنا في تلك الفردوس ستكون حياة عديمة الفائدة - عديمة المعنى - لأن التعبير عن الذات في الحقيقة عبارة لا معنى لها . من السهل أن نقول أن الشعر هو رد الفعل الشخصى الذى يحدثه الكون على نفس الشاعر - وأن النقد هو رد الفعل الشخصى الذى يحدثه الشاعر على نفس الناقد - ولكن بمجرد أن نفكر في هذه الردود الفعلية الشخصية نكتشف أن نسبة الذاتية فيها نسبة تكاد لا تذكر وأنها في صلبها جماعة دون شك ، فالأثر كذهب أدبى موضع لكل الاعتراضات التى توجه إليها كذهب خلقى أو سياسى ، وليس أفضل من أن نرد على من يرغبون فى أن يكونوا أنفسهم وأن يفكروا ويتصرفوا كما يشاءون من أن نقول لهم « جربوا » فهم لا يقوون على ذلك لأن الكون لم يخلق على هذه الصورة - ولأن الحياة لا تتكون منى بل ومن غيرى من الناس والأشياء - وهذه الفروق التى نقيمها بيننا وبين غيرنا من الناس - والتى نطأها بحكم العادة - أمورا طبيعية - إنما تصدر فى الواقع عن تصورنا للكون تصورا فيه الكثير من الصنعة والزيغ - ونحن - لذلك - لانحسبها إلا إذا رغبنا فى أن نحسبها - أما فى الحالات التى تكون فيها الروح سليمة معافاة فهى تختفى حتى لانكاد نميزها - وهذا هو السبب فى أن المذاهب الاخلاقية النفعية لاترضى أحدا - لأن الأثر

ليست ولا يمكن أن تكون الحقيقة التي تقوم عليها الطبيعة البشرية - وبالمثل لا يمكن أن يكون التعبير عن النفس العنصر الأساسي في الفن فاني عندما أسأل نفسي ماذا أنا واحاول ان اجيب على سؤالى - اعنى احاول ان اعبر عن نفسى استكشف امرين - اولها انى ارانى مضطرا إلى الاجابة او التعبير عن نفسى بألفاظ وعبارات ليست ملكا لى ولكنها تستمد جمالها او قيمتها من كونها جزءا من تقاليد لاحت لها ولا نهاية - وعلى هذا اجد ان الأدب بدل ان يكون تعبرا عن النفس هو فى الحقيقة نوع من ضغط النفس - اعنى ضغط المادة التي تتكون منها شخصيتى إلى اشكال من الفن جماعية لا املك منها اكثر مما يملك الشريك فى شركة متسعة الأطراف انصبتها موزعة بين الناس اجمعين - وثانى هذين الاستكشافين انى فى كل محاولة أقوم بها للتعبير عن نفسى يضطررني التفكير إلى الاستعانة بقائمة من الممتلكات والقيم لا املك الاستئثار بها - إذ أين يمكن أن نجد قيمة كل منا ؟ اعنى كل ما يمكن ان يكون ذا قيمة فينا ولنا ؟ ان قيمتى تكون حيث يكون ما اسميه (منظرى) فى الأشياء الجملة التي هى ليست انا - فى اصدقائى وكتبى وربما ضياعى وعقارى - اعنى كل ماله قيمة بالنسبة إلى - ولكن ليس انا - وعلى هذا فانا فى الواقع مالست انا وبمجرد ان اجرد نفسى من البيئة التي تكون مادة تفكيرى سواء كانت طبيعية او انسانية ادرك اننى لا امتلك فيما عداها - او لست فيما عداها - شيئا يذكر .

والقليل منا من يعرف ان عقولنا خاوية ، على ان هذا الفراغ الروحي قوة فى نفسه - فالأفكار التي تجول فى رؤوسنا والأقوال التي تأتي على السنتنا ليست فى الحقيقة ملكا لنا - وإنما نحن نشارك الكون فيها ومن ثم كان احساسنا بهذا الإيمان المتسع العريض الذي تستمتع به النفس

لأنها قطرة بين قطرات ، وبالمثل كانت روح الشاعر العظيم التي تنفي عن المستقبل لا تعبر عن نفسها وإنما تعبر عن روح الكون المنبئة - ومن الأقوال المألوفة أن نجاح المسرحية يعتمد على النظارة قدر اعتماده على الممثلين - فالجمهور يشترك في تمثيل المسرحية بل وفي كتابتها أيضاً - ومن ثم كان تذوقنا لشكسبير الآن أقل من تذوق معاصريه لهم وهم أصحاب العقلية الشاعرية الفذة وعشاق الفصاحة والعارفون بفنون الحياطة .

ولكنني أخشى أن أكون قد بدأت مرة أخرى أقول أكثر مما أعني فاني ولو كنت لأرضى عن أصحاب المدرسة الشخصية فاني بالمثل لأرضى عن المدرسة الأخرى التي تنزل بدراسة الشعر إلى ملاحظة الأحوال الاجتماعية والسياسية التي ينشأ فيها والتي تحاول أن تقنعنا بأن الشاعر إنما يمثل العصر الذي اتجه لحسب . فألى جانب العصر الذي يمثله الشاعر نجد العصر الذي يعيش فيه ، اعني أن التقاليد الأدبية التي ورثها والتي بحكم الضرورة لها عليه أثر روحي فعال - فليس من المستحيل ان يعيش شاعر عاصر الملكة فيكتوريا - بتسعة اعشاره - اعني بأحسن ما فيه وهو شعره في عصر بريكليس - وقد يكون من المفيد ان يهتم النقاد بدراسة أثر العصر الذي ينشأ فيه الشاعر عليه ولكن نما هو اجدى وانسب من هذا ان يهتم النقاد بدراسة الآثار التي تخلفها العصور السابقة وشعرها في الشاعر - إذ لو ان الشاعر لم يتعلم من الشعر أكثر مما يتعلم من الحياة لكان هذا غريباً ، على ان هذه الدراسة اوتلك لا تنيسر على الوجه الأكمل لأننا تعوزنا المعلومات الكافية ، ولأن بعض استنتاجاتنا بل وطريقه الاستنتاج نفسها قد تكون خاطئة فنحن لانعرف بعد مدى صحة التفكير المنطقي كما نستخدمه وسيلة لتفسير هذه الخبرة الخاصة التي هي الشعر فلو

قدر لي أن أصوغ لنقاد الشعر ديدنا معيناً لبدأت ما أكتب بالعبارة التالية « إنى أدين بأن الشعراء ملهمون . . . » ولكن الإلهام يختلف في جوهره ومنواله عن الاستقراء المنطقي - ولذلك - ولأننا لانفهمه حق الفهم كان أغلب نقدنا للشعر متشككاً - فنحن نجامل الشعراء لا أكثر عندما نقول أنهم ملهمون - ونحن لانعني بهذا أكثر مما نعني بقولنا أن الانجيل قد كتبه الله - فالسبب في ضعف نقدنا هو ضعف إيماننا بالإلهام الشعراء - وهو الشيء الذي لم ألاقى أنا شخصياً صعوبة ما في الإيمان به ، ولو أنى لا أستطيع أن أوثر بأن الشعر تعبير عن النفس أو أنه مجرد الطابع الذي يخلفه الكون على الشاعر إذ أعتقد بأن البيئه لا تؤثر على الشاعر بل فيه ومعها وأرى أن الشاعر لا يمتلك ماله من خبره بل هو نفسه هذه الخبرة . سواء كانت في الماضي أم في الحاضر - فالحقيقة الأولى التي يجب أن نعرفها عن الشعر هي أن الواقع لا يعنى شيئاً بالنسبة إليه .

فالزمن في الشعر لا يهم إذ لو كان الأمر كذلك لاستحال الشعر إلى التاريخ فالخبرة التي هي الشعر أو الشاعر لا تدخل ضمن نطاق الزمن - وهي خبرة بعد ذلك لا تعترف بالفرقة بين التعبير والتأثير - وفيها لا يفصل شكل التفكير عن مادته - اعني الخيال - فهما شيء واحد .

وإنى لأعتقد بأن احساس الكون بذاته وهو ذلك الاحساس الذي يعبر عن نفسه بالشعر احساس لازم له ينتسب إلى الماضي كما ينتسب إلى الحاضر والمستقبل ، دائم لا ينقطع ولا يفصل منه جزء عن جزء آخر ، يحقق نفسه بنفسه ويتفتح في بطاء ولكن في استمرار ، وهذا ما يجعل في امكاننا أن نتحدث عن قوانين الشعروان تفكر فيها كما لو كانت قوى حية .

لقد كنت منذ قليل أتحدث عن المواضيع التي يمكن ان تطأها قدما
الناقد دون أن تتعثر في الفلسفة ولكني قبل أن أدرك أين أنا أراي
اكتب عن المستقبل - والسرف في هذا لا يرجع إلى ولع مني بالفلسفة او
ما وراء الطبيعة ولكن إلى جوهر الموضوع الذي اعالجه - إذ يبدو لي
انه من طبيعة الشعر ان لا يبدأ المرء في التحدث عنه حتى يشرد به الفكر
في تأملات لا تنتهي عن الحياة الأبدية .

T. S. Eliot

ث . س . اليوت

التقاليد والنبوغ الفردي

- ١ -

من النادر أن نذكر التقاليد فيما نكتب ولو أننا أحيانا نأسف لعدم وجودها ، ونحن لا نستطيع أن نشير إلى التقاليد أو إلى - تقليد معين - بل تقتصر في غالب الأحيان على استعمال الصفة منها فنقول أن هذا الشعر - تقليدى - أو أنه تقليدى أكثر من اللازم . فإذا استعملناها على الإطلاق كنا نعني بها النقد واللوم أو في أحيان نادرة الاستحسان المبهم الذى لا يعدو أن يكون إشارة إلى أن فيما نكتب عنه بعض آثار الماضى . على أنه من المحقق أن كلمة التقاليد نادرا ما يأتى ذكرها في تقديرنا للكتاب في عصرنا أو فيما سبقه من عصور مع أنه ليس لكل شعب أو جنس عقله الخالق لحسب بل وعقله الناقد أيضا ولكنه أميل إلى إغفال نقائص ومعايب هذه العقلية الناقدة أكثر من إغفاله لنقائص عقلية الخالقة ، ونحن نعرف أو نظن أننا نعرف من قراءتنا للكتابات النقدية الجمة التى ظهرت فى اللغة الفرنسية طريقة أو عادة الفرنسيين فى النقد ، ومنها نستنتج أن الشعب الفرنسى أميل إلى النقد منا ونفتخر أحيانا بهذا لأننا نعتقد أنه يعنى أننا أسلم فطرة من الفرنسيين ، وقد يكون هذا صحيحا ولكننا يجب أن نذكر أنفسنا بأن النقد عمل لا بد منه كالتنفس تماما ، وأنه ليس مما يعيننا أن نعب عما يحول بخاطرنا عندما نقرأ كتابا ونحس بعاطفة نحوه ، أو أن ننقد عقولنا وهى تقوم بنقد الغير ، ومن الحقائق التى تتضح لنا ونحن نفعل ذلك ميلنا إلى امتداح الشاعر لهذه

النواحي التي لا يشبه فيها شعره غيره من الشعراء ، والتي نطن أنا وجدنا فيها ما هو فردى وما يمثل الشاعر ويميزه عن سبقة من الشعراء ، ونجتهد فى أن نجد فيها صفات جدرة بتقديرنا واستمتاعنا فى حين أننا لو استطعنا فى تقديرنا للشاعر أن نتخلص من هذا الميل الذى لا مبرر له لوجدنا فى أغلب الأحيان أن أحسن ما كتب الشاعر وأكثره اصطفاً باللون الفردى هو الجزء الذى يثبت فيه أسلافه من الشعراء وجودهم ويحققون خلودهم ولا أعنى به الجزء الذى كتبه الشاعر فى دور المراهقة ، حيث كان سريع التأثر بالغير ، بل الجزء الذى كتبه وهو فى أبان قوته ونضوجه .

على أن التقاليد فى الأدب لا تعنى سلوك الطرق التى سلكها أسلافنا من أبناء الجيل السابق لنا مباشرة سلوكاً عمى والا كانت على هذا الشكل جدرة بأن لا تشجع - فقد رأينا كثيراً من هذه التيارات يضع أثرها بعد حين - كما أن التجديد على أى صورة أفضل دون شك من التكرار - فالتقاليد لها معنى أوسع من هذا واشمل وهى لا يمكن أن تؤثر وتحتاج منك فى الحصول عليها إلى جهد شاق ، فهى تتطلب أولاً وجود الحس التاريخى اللازم لاستمرار كيان الشاعر فيما بعد الخامسة والعشرين من عمره والذى يتطلب بدوره إدراك الماضى فى الحاضر ، والذى يضطر الكاتب وهو يكتب إلى أن لا يحس بحيله فحسب بل بالأدب الأوروبى عامة وأدب شعبه خاصة خلال الأجيال التى سبقتة منذ عهد هوميروس إلى عهده ، وهذا الحس التاريخى الذى يتضمن الاحساس بالماضى والحاضر وهما معا هو الذى يجعل الكاتب تقليدياً وهو فى الوقت ذاته ما يجعله يشعر بمكانته بالنسبة إلى من سبقه ومن يعاصره .

ولا يمكن لشاعر أو لفنان ما أن يكون له معناه مستقلاً عن كل

شئ آخر - فقيمته يجب أن تقوم على تقديرنا لصلته بمن سبقه من الشعراء والفنانين - فأنت لا تستطيع أن تقدره وحده - بل يجب - لأن تفهمه - أن تقارن أو تفرق بينه وبين أسلافه - على أن لا يكون هذا مبدؤنا في النقد من الناحية التاريخية فحسب بل من الناحية الجمالية أيضا ، فان ما يحدث ساعة خلق أثر فني جديد يحدث في نفس الوقت لكل ما سبقه من آثار وهي الآثار التي تكون فيما بينها نظاما قائما يغيره دخول الأثر الجديد ضمنها ، ويترتب على هذا أن يتبدل وضع كل أثر فني بالنسبة للجموع من حيث قيمته وصلته به ، وهذا ما نسميه بالتوفيق أو التناسق بين القديم والجديد ، وأن كل من ير من بأن هناك نظاما ما يسود الأدب الأوروبي أو الأدب الإنجليزي لا يصعب عليه تصديق أن الماضي يتغير بالحاضر قدر ما يتأثر الحاضر بالماضي ، والشاعر الذي يدرك هذا يدرك أن أمامه مسؤوليات وصعوبات جمة .

فهو يعلم أن الحكم عليه سيكون طبقا لمعايير الماضي لا بها ولا في أنه يفضل أو يقل عن سبقه من الشعراء ولكنه حكم يأخذ شكل المقارنة التي يحكم فيها على المقارن والمقارن به بأثر كل منهما في الآخر - فيجرد تناسق الأثر الفني مع ما سبقه من آثار يتنافى مع جدته فلا يكون أثرا فنيا على الإطلاق - ونحن لا نعى بهذا أن قيمة الأثر الجديد تتوقف على تناسقه مع القديم - ولكن هذا التناسق اختبار لقيمته - وهو اختبار لا يمكن اجراؤه إلا في حرص وبطء لأننا لا نقوى على الحكم على تناسق الماضي والحاضر حكما جازما - فنقول بأن الأثر الجديد يبدو أنه يتفق مع الماضي ولو أنه قردى أو أنه يبدو أن يكون فردياً ولو أنه يتفق مع الماضي ولكننا لا نستطيع أن نحكم عليه بأنه واحد من هذين الاعتبارين دون الآخر .

ولأجل أن نوضح علاقة الشاعر بالماضى يمكننا أن نقول أنه ليس في استطاعته أن يعتبر الماضى كتلة واحدة لا يميز بين أجزائها ، ولا أن يعتمد في تكوين نفسه أما على شاعر أو شاعرين يعجب بهما أو على فترة معينة في تاريخ الأدب بمضامها - فالطريق الأول غير مشروع والثانى يكون خبرة هامة في خبرات الشباب والثالث تكملة مرغوب فيها كل الرغبة - ولكن يجب على الشاعر أن يكون في مقدوره أن يحس بالتيار الرئيسى الذى يسرى سريان الشريان عبر الأجيان والعصور السابقة وأن يدرك أن الفن لا يتقدم ولكن المادة التى يصاغ منها لا تستقر على حال - وأن العقل الأوروبى أو عقل شعبه بالذات ، وهو اهم بكثير من عقله ، يتغير فى تطور لا يغفل فيه التديم من اجل الجديد ولا يهرم معه شكسبير أو هو ميروس ، وعليه ايضا ان يدرك ان هذا التطور او الارتقاء او التعقيد على الأصح لا يعنى اى تقدم فى نظر الفنان او العالم النفسانى ، وانه ربما كان فى النهاية نتيجه لعصر الآلات والاقتصاديات المعقدة الذى نعيش فيه ، على أن الفرق بين الحاضر والماضى هو ان الحاضر المتيقظ ليس إلا وعيا بالماضى فى شكل وإلى مدى لا يمكن وعى الماضى بنفسه ان يبين عنه .

قرأت أن كتاب الماضى بعيدون عنا لأننا نعرف أكثر مما كانوا يعرفون وهذا صحيح فهم ليسوا إلا ما نعرف عنهم . وقد يعترض البعض بأن الحس التاريخى يتطلب من الشاعر علما شاسعا وأن هذا العلم من شأنه أن يميئ أو يضعف شاعريته ولكنى اعتقد أن على الشاعر ان ينهل من العلم قسطا لا ينال من قدرته على استقبال تجارب الحياة والتفاعل معها ، كما انه من الواضح ان الناس لا يتساوون فى قدرتهم على التعلم - فقد حصل

شكسبير من قراءته لتراجم بلوتارخ على قسط من التاريخ اوفر مما يستطيع كثيرون من الناس الحصول عليه من مكتبة المتحف البريطاني بأسرها - فالمهم ان يحس الشاعر بالماضى احساسا عليه ان لا يكف عن تنميته خلال اطوار حياته المختلفة .

وهو بعد ذلك لا يفتأ يتنازل عن نفسه كما هى فى اللحظة القائمة إلى شىء أثمن منها وأقيم - ومن ثم كان تطور الفنان تضحية بالذات لا تقطع وانعداما مستمرا لشخصيته .

علينا بعد هذا أن نعرف هذا المنوال أو السيل الذى تنعدم به الشخصية وعلاقته بالتقاليد - وهو الطريق الذى يقترب فيه الفن من العلم - وانى تدليلا على هذا - أدعو القارئ على سيل المثال - أن يلاحظ ما يحدث عندما ندخل قطعة من البلاطين الدقيقة الرفيعة فى قاعة تحوى الأوكسجين وثانى أكسيد الكربون .



يجب أن ينصب النقد المنزه على الشعر لا على الشاعر . ولقد سبق أن اشرت مرارا إلى أهمية علاقة القصيدة بغيرها من القصائد واقترحت أن ندرك الشعر ككل حى ينتسب إلى جميع ما سبق أن كتب من الشعر - ولهذا النظرية اللاشخصية ناحية أخرى هى علاقة الشعر بكتابته - ولقد اشرت على سيل المثال - إلى أن عقل الشاعر الناضج يختلف عن عقل الشاعر الذى لم ينضج بعد لا فى القيمة الشخصية ولكن فى كونه وسيلة أكل

وأتم تستطيع الاحساسات المختلفة فيه أن تتحدد ويندج بعضها مع البعض .

وهو في ذلك يشبه قطعة البلاطين التي سبق أن أشرت إليها وكيف أن الغازين في وجودها يندجان فيكونان حامض الكبريتوز ومع أن هذا المزج لا يمكن أن يتم إلا في وجود البلاطين فالغاز الجديد لا أثر فيه له كما أن البلاطين نفسه لا يتأثر — بل هو عامل مساعد يظل محايدا لا يتغير — وعقل الشاعر هو قطعة البلاطين وهو قد يؤثر جزئيا أو كليا على خبرة الشاعر نفسه — ولكن كلما كان الشاعر أكمل كلما كان انفصال العقل الخالق عن الرجل الذي يجرب ويعانى أتم وكلما كان هذا العقل وقدرته على تشكيل المشاعر التي هي مادته بشكل جديد أكمل وأنضج .

والعناصر التي تدخل في هذا التشكيل نوعان — الاحساسات والمشاعر فإثر أى عمل فنى على الشخص الذى يستمتع به يختلف عن أية خبرة أخرى من خبراته فهو قد يتكون من شعور واحد أو عدة مشاعر مجتمعة تكملها احساسات مختلفة يحسها الكاتب في كلمات أو عبارات أو صور معينة . — وقد يتكون الشعر من الاحساسات فقط دون الاستعانة بالمشاعر استعانة مباشرة — فعقل الشاعر يشبه الخزان الذى تخزن فيه

احساسات وعبارات وصور لا حصر لها — تظل فيه إلى أن يحين الوقت الذى تجمع فيه كل الجزئيات التي يمكن أن تختلط فتكون مزيجا جديدا وأنت إذا قارنت مقتطفات من الشعر في عصوره المختلفة لتبين لك مدى تنوع الأشكال التي تتم بها عملية الخلط هذه — ولا تضح لك أيضا أن قيمة الشعر ليست فيما نسميه عظمته أو قوة المشاعر التي يتألف منها

ولكنها في عملية الخلق الفني نفسها - وهى عملية الضغط - إذا شئنا أن نسميها كذلك - التى يتم بها الخلط .

أعنى بهذا أن الشاعر لا يعبر عن شخصيته فهو ليس إلا وسيطا تمتزج فيه التجارب والمشاعر امتزاجا خاصا وبطرق لا يمكن التكهّن بها - وقد يخلو شعر الشاعر من التجارب والمشاعر التى تهمة كإنسان كما أن هذه التى تحتل من شعره مكانة هامة قد لا يكون لها أهمية ما فى حياته كإنسان أو بالأحرى فى شخصيته، فقيمة الشاعر أو أهميته لا تتوقف على مشاعره الخاصة أو المشاعر التى تثيرها فى حياته حوادث معينة - إذ أن المشاعر فى شعره مركبة تركيبيا يختلف عن تركيب المشاعر الغريبة أو المركبة التى يحسها الناس فى حياتهم العادية - ومن ثم كانت مهمة الشاعر تنحصر - لا فى أن يستكشف مشاعر جديدة - ولكن فى أن يستعمل المشاعر العادية ليصوغها شعرا - وفى أن يعبر عن احساسات لا يحسها الرجل العادى فى المشاعر الحقيقية المألوفة ومن ثم نستطيع القول بأن تعريف الشعر بأنه (شعور يتذكر فى أوقات الهدوء) تعريف خاطئ - إذ لا دخل للشعور أو للتذكر أو للهدوء فيه - وإنما هو خلق جديد ينشأ عن تركيز عدد جم من التجارب التى لا تبدو للشخص العادى على أنها تجارب مطلقا وهو تركيز لا يحدث عمدا ولا يحس به الشاعر احساسا واضحا فى شعوره .

وهذه التجارب لا تتذكر - ولكنها فى النهاية تمتزج فى جو لا يمكن أن تصفه بالهدوء إلا لأنه محايد - سالب - ولكن هذا ليس كل ما فى الأمر - فالكثير من الشعر يجب أن يعتمد الشاعر كتابته ويحس به واضحا فى عقله - والحقيقة أن الشاعر الضئيل القيمة غالبا ما يحس عند ما لا

يكون الاحساس ضروريا وغالبا ما لا يحس عندما يلزم الاحساس -
وكلا الخطئين يحدو به إلى أن يكون (شخصيا) .

ولكن الشعر ليس في اطلاق المشاعر بل هو هروب منها كما أنه
ليس تعبرا عن الشخصية بل تحرر منها، ولكن لا يستطيع أن يعرف معنى
الرغبة في الهروب من المشاعر والشخصية إلا من يحس بوجودها
في نفسه .



مهمة النقد

من المرغوب فيه أن يظهر بيننا من وقت لآخر — قل كل مائة عام أو ما يشبه ذلك — ناقد يستطيع أن يستعرض ما مضى من أدبنا وأن يضع الشعراء والشعر في خرط جديد — وليس هذا بالعمل الثوروى بل هو لا يتعدى وضع الأمور في نصابها ، والناقد القدير هو الذى يستطيع أن يأتى بهذا العمل فهو يزن الأوضاع والنسب المختلفة لما يمتلىء به محيط الحياة من الأشياء . أما عامة النقاد فهم لا يستطيعون سوى تكرار آراء وأقوال آخر السادة من النقاد . ويستمر هذا دأبهم حتى يظهر سيد جديد فتغير الأمور وتوضع موضعا جديدا . وما لا شك فيه أن السر في وجود مقاييس وأوزان جديدة لا يرجع فقط إلى مرور الأيام وزيادة خبرتنا الفنية ولا إلى الميل الطبيعى الذى نلسه فى أغلب الناس إلى تكرار آراء من عنوا بأن يفكروا تفكيراً مستقلاً ولا إلى رغبة الأقلية من الناس فى الابتكار والظهور بل إلى أن كل جيل من الأجيال يعنى بالفن عناية تختلف اختلافا تاما عن غيره من الأجيال — فكل جيل ككل فرد له مقاييسه الفنية المعينة وله على الفن مطالب معينة وله منه كذلك منافع معينة، أما ما يسمى بالتقدير الفنى الخالص فهو فى رأى مثل أعلى لا يمكن تحقيقه فلكل زمن ولكل فنان سبك معين يمكن المعدن من أن يصبح فنا وكل جيل يفضل سبكه الخاص على أى سبك آخر — ومن ثم كان كل زعيم من زعماء النقد يؤدي خدمة هامة قوامها إن أخطائه تختلف

عن اخطاء من سبقه من النقاد — وكلما زاد عدد هؤلاء وكلما اتسعت
 الشقة بينهم كلما كان في الإمكان أن يقل الخطأ ويكثر الصواب . على انه
 يجب أن يكون للنقد دائماً هدف يسعى إليه — نستطيع أن نحدد على وجه
 العموم بالرغبة في تفسير الآثار الفنية وتصحيح الذوق، وهكذا يبدو أن
 عمل الناقد لا يعدو أن يكون مرسوماً له ، ومن ثم كان من السهل أن
 نحكم إذا كان ادأؤه له مكتملاً أو ناقصاً ، وإن نحدد على وجه العموم
 أى أنواع النقد مفيد وأيها تافه . بيد اننا لو امعنا النظر قليلاً لوجدنا أن
 النقد بدل ان يكون منحي من مناحى النشاط الانسانى النافع المنظم
 لا يفضل حلبة نقاش من حلبات أيام الاحاد يتبارى فيها الخطباء كل
 على منبره لا يستمع أحدهم لأحد ولا يحاول أن يفهمه — وقد يتوهم المرء
 ان على الناقد لأن يبرر وجوده أن يسعى جهده إلى أن يحد ويشذب
 هواياه الشخصية وأن يجعل الفروق التى يذنه وبين غيره من النقاد لا تخضع
 إلا لمقصد واحد وهو السعى وراء الحكم الصحيح .

على اننا عندما نجد أن القائم في عالم النقد هو عكس هذا يخامرنا
 الشك في أن الناقد مدين بكيانه للاختلافات التى تقوم بينه وبين غيره
 من النقاد أو لبعض المعتقدات التافهة التى يدين بها ويريد أن
 يفرضها فرضاً على الناس مدفوعاً في ذلك بانانيته وغروره وعند ذلك
 نميل إلى التحقير من شأن النقد وتماكلنا الرغبة في أن ننبد النقاد وكل
 ما يكتبون — ولكن هذه الرغبة ما تفتأ أن تضعف وان تزول عنا رويداً
 رويداً فنضطر إلى الاعتراف بأن من الكتب والمقالات والعبارات
 والرجال ما هو قطعاً مفيد لنا ثم نذهب نصف هذه لئرى أى المبادئ
 يجب أن نقرأها وأى أنواع الكتب يجب أن نحفظها وأى أغراض

النقد وطرقه يجب أن تنبعا على اننا في أغلب الأحيان لا نقوى على أن تبين النافع لنا من الضال وعند ذلك نحتاج إلى الاستعانة بتفسيرات وشروح الغير على أن التفسير لا يكون مشروعا إلا إذا لم يكن تفسيراً على الإطلاق بل مجرد أن نضع في حوزة القارئ من الحقائق ما قد يفوته استنباطها إذا ترك وشأنه .

وقد كنت كمحاضر أفيد من وسيلتين أستطيع بهما أن أجعل تلاميذى يتذوقون الأدب تذوقاً سليماً فكنت أزودهم بحقائق بسيطة عن الآثار ✓ الفنية الذى يدرسونه والظروف التى كتب فيها، نوعه، وما يتشابه أو يتباين فيه مع أثر آخر أو اعرضه عليهم عرضاً لا تتسع معه الفرصة لهم فى أن يكونوا حوله - له أو ضده آراء شخصية متحيزة ، والمقارنة والتحليل هما ضمن أدوات الناقد الأساسية ولكن الأمر لا يعدو كون كل منهما أداة يجب أن تتداولها الأيدي فى كثير من الحرص والاناقة كما أننا يجب أن نعرف ما هو جدير بالتحليل وما هو جدير بالمقارنة وأن نقيم أنفسنا اسبأداً على الحقائق لا خداماً لها، فرغم أننا نذكر أن الاكتشاف الخاص بالأثمان التى كان يدفعها شكسبير لغسيل ملابسه لا يفيدنا فى شىء يجب أن نحتفظ بحكمنا هذا حتى اللحظة الأخيرة إذ قد يأتى يوم يستطيع فيه ناقد عبقري أن يفيد من هذا الاكتشاف ، وبما هو جدير بالذكر فى هذا الموضوع انى قد لاحظت أن الاكثار من الكتابات النقدية قد يخلق فى بعض الناس ميلاً سقيماً إلى القراءة عن الآثار الفنية بدلا من قراءتها نفسها كما انه قد يفرض الرأى على الناس بدلا من أن يربى ذوقهم .

على أن الحقائق لا يمكن أن تفسد الذوق فهى على أسوأ الأوضاع

لا يمكن الا ان تغذى ميلا معيناً للتاريخ مثلاً أو لما هو قديم أو لترجمة حياة العظماء . انما من يفسد الذوق حقاً هو الناقد الذى يفرض رأيه علينا ، ولا يمكننا أن نستثنى من ضمن هؤلاء جيتا أو كولريديج إذا ما هو هاملت كما يصوره كولريديج ؟ أهو بحث صادق نزيه قوامه الحقيقة أم هو محاولة لتصوير كولريديج نفسه فى ثوب قشيب خلاب ؟ .

الفلسفة والشعر

نقول أحيانا دون أن ندرك معنى ما نقول أن شكسبير أو دانتى أو لوكرياس شاعر يفكر وأن سوينبرن أو تينيسون شاعر لا يفكر ولكننا فى الحقيقة لانعنى بهذا اختلافا فى قيمة التفكير عند كل بل فى قيمة الشعور، فالشاعر الذى يفكر هو الشاعر الذى يستطيع أن يعبر عن الشعور الذى يعادل التفكير وليس من الضرورى أن يكون مهتما بالتفكير فى ذاته وعلى حدة، وتصنيفنا للشعراء على هذه الصورة ينجم من اعتقادنا بأن التفكير محدد واضح وأن الشعور غامض لا حدود له، ولكننا نجهل أن من الشعور ما هو واضح ومنه ما هو غامض وأن التعبير عن الشعور الواضح المحدد يتطلب قوى عقلية لا تقل عن القوى العقلية التى تتطلبها التعبير عن التفكير الواضح — ولكنى أعنى بالتفكير شيئا يختلف كل الاختلاف عما أجد فى شكسبير. فرغم أن بعض المعجبين بشكسبير يرون فيه فيلسوفا عظيما ويستطيعون أن يقولوا الشيء الكثير عن قواه الفكرية إلا أنهم يفشلون فى اقناعنا بأن تفكيره كان يسعى صوب أهداف معينة أو بأنه كانت له فى الحياة نظرة معينة متناسقة يمكن أن نسميها فلسفة أو بأنه كان يعضد مسلكا دون منالك آخر — ومن أمثلة هؤلاء المعجبين مستر ويند هام لويس الذى يقول « لقد خلف لنا شكسبير الكثير من الأدلة على إعجابه بالمجد الحرب والأحداث الحربية ». هل فعل شكسبير ذلك حقا وهل كانت له آراء أو فلسفات معينة فى شئون الحياة ؟ أشك

فى هذا كثيرا لأنه كان مشغولا عن التفكير بأحالة الأفعال البشرية إلى شعر ومن ثم أميل إلى الاعتقاد بأننا لا يمكن أن نقول عن أية مسرحية من المسرحيات شكسبير بأن لها معنى ولو أنه من الخطأ أن نقول بأنها لا تعنى شيئا . فكل الشعر العظيم يميل إلى أن يعطى القارئ صورة وهمية عن اتجاه أو فلسفة كاتبه إزاء الحياة — ونحن عند ما نلج عالم هومر أو سوفوكليس أو فيرجيل أو دانتى أو شكسبير نميل إلى الاعتقاد بأننا ندرك أو نلم بأشياء يمكن التعبير عنها عن طريق الفكر، والسبب فى هذا أن الشعور الواضح المحدد إذا عبر عنه جاء التعبير مشابها للتعبير عن الفكر بل اتخذ أيضا سبلا مشابهة .

على أن دانتى مثل من السهل أن يغرر بنا فنحن عند ما نقرأه نعلم أنه يمثل نظاما فكريا معينا وبما أن دانتى له فلسفة نميل إلى أن نتطلب من كل شاعر عظيم مثله أن تكون له فلسفة أيضا، وقد سبقت دانتى فلسفة سانت توماس وهى الفلسفة التى تتجاوب معها قصيدته نقطة نقطة، وقد سبق شكسبير سينكا أو مونتين أو ما كافيلى ولكن مسرحياته لا تتجاوب تجاوبا مباشرا مع هؤلاء أو مع واحد منهم فلا بد له أن يكون قد فكر تفكيراً مستقلا عنهم وهو لذلك فيلسوف أقدر منهم جميعا — هكذا نميل إلى الحكم ولكنى لا أرى ما يدعونا إلى الاعتقاد بأن دانتى أو شكسبير قد عنى بالتفكير المستقل أو بأن تكون لهما فلسفات معينة، أغلب ظنى أن القائلين بهذا الرأى هم الذين يعنون بالتفكير والفلسفة دون الشعر لأننا نميل بطبيعتنا إلى التفكير فى أن عطاء الرجال يشابهوننا والحق أن الفارق بين شكسبير ودانتى هو أن الأخير كان يتكى على نظام فكري واحد متناسق وأن هذا النظام كان، عن طريق الصدفة ليس إلا، قويا رائعا مركزا فى عبرى واحد

يجلوه ويعبر عنه وأعني به سانت توماس . وأما الفكر الذي كان يتكى عليه شكسبير فقد كان أقل شأنا من شكسبير نفسه ، وهذا مصدر الفكرة الخاطئة التي تقول بأن شكسبير أقل من داتى أو أنه قد عوضنا عن الفرق فى القيمة بين سانت توماس وكل من موتين أو ما كيا فيلى أو سيدكا . والحقيقة أن شكسبير وداتى لم يفكرا على الإطلاق لأن هذه لم تكن مهمتها أما القيم النسبية للتفكير الذى كان شائعا فى الوقت الذى عاش كل منهما فيه فهذا أمر لا قيمة له لأن هذا التفكير لم يكن إلا مادة فرضت على كل منهما فرضا لينتج عنها كوسيلة يعبر بها عن مشاعره ، وهى لذلك لا تجعل من داتى شاعرا أعظم من شكسبير كما أنها لا تعنى أننا نستطيع أن نتعلم من داتى أكثر مما نتعلم من شكسبير . وأن قول داتى ارادتها وسلامنا

شعر عظيم وراؤه فلسفة عظيمة أيضا . أما قول شكسبير

نحن بالنسبة للإلهة كالذباب بالنسبة لصية عابثين

يقتلوننا للتسلية والتلهى

فهو أيضا شعر عظيم ولكن الفلسفة الى وراءه بسيطة تافهة على أن الأمر المهم هو أن كلا منهما يعبر تعبيرا كاملا عن شعور إنسانى دائم وأن القول الثانى لا يقل عن الأول من الناحية الشعورية صدقا وقوة وهو أيضا يماثله فى الفائدة والنفع الذى يمكن أن يتصف بهما الشعر .

والحقيقة أن التمثلة التى يبدأ منها كل شاعر هى إحساساته ومشاعره ونحن إذ نصل إلى هذه لا نجد سبيلا إلى التفرقة بين داتى أو شكسبير بل هما يتشابهان لأن كلا منهما يحاول أن يجعل من آلامه الشخصية الخاصة شيئا عالميا غريبا خالدا ينتسب إلى كل الناس فى جميع الأجيال وبما لا ريب

فيه أن الشاعر العظيم عند ما يعبر عن نفسه يعبر عن جيله أيضا ولذلك أصبح دانتى ، عن غير قصد ، صوت القرن الثالث عشر وأضحى شكسبير دون أن يتعمد ذلك يمثل نهاية القرن السادس عشر ولكنك لا تستطيع الحكم بأن دانتى كان يدين أولا يدين بفلسفة سانت توماس وأن شكسبير كان يعتقد أولا فى فلسفة النشكك التى كانت تسيطر على عصر النهضة ولكن لو أن شكسبير حاول أن يكتب وفقا لفلسفة أفضل من هذه لجاء شعره ضعيفا فقد كانت مهمته تنحصر فى التعبير عن القوة الشعورية الكامنة فى عصره مهما كانت الصبغة الفكرية التى يصطبغ بها هذا العصر . فالشعر لا يمكن أن يحل محل الفلسفة أو الدين لأن له مهمته الخاصة . ولما لم تكن هذه المهمة فكرية بل شعورية كان من الصعب تعريفها تعريفا يسهل على الفكر ادراكه وكل ما نستطيع قوله هو أن الشعر يزودنا « بالعزاء » — وهو عزاء غريب لأننا يمكننا أن نناله على حد سواء من شاعرين مختلفين كل الاختلاف مثل دانتى وشكسبير .

فن المقال

كان من عادة الفتيان والفتيات فى الأزمان الغابرة أن يقيموا عند قدوم الربيع نصباً على العشب الأخضر ثم يمسك كل منهم بيد صاحبه أو صاحبتة ليرقصوا حوله ، ولكنهم قبل أن يفعلوا ذلك كانوا يزينونه بالورود والزهور ويكسونه بثوب قشيب من أوراق الشجر الخضراء الياقة ويدلون منه الشرائط المختلفة الألوان ويلصقون به قلوباً منقوشة على الورق - وهكذا كانوا يحيلون جذع شجرة يابسة من مدلول بسيط إلى نصب جميل ترتاح إليه العين وينشط معه الخيال .

وهذا شأن كاتب المقال مع فكرته - عليه أن يزينها ويكسيها بالثوب تلو الآخر لا رغبة فى الزينة أو التجميل بل حتى يتاح للقارئ أن يتبين شكلها ويحلو نسبها ويتميزها كما هى خلال ما تتألق فيه من أضواء وما تتحلى من زينات - ولكن المقالى المحدث - لأسباب سأبينها فيما بعد - قد هجر نصب الربيع إلى العمود .

وعما لا ريب فيه أن والد المقال لم يكن يعرف نصب الربيع - فونتين فيلوسوف يروى - يقص عليك الشئ فيؤدى إلى شئ آخر يبدو لك عند سماعه أفضل من سابقه ، والأصغاء إليه ثقافة يفيد منها العقل وتفيد منها الروح أما باكون فهو بدل أن يكسو نصب الربيع يخلع عنه الثوب تلو الثوب حتى يبدو على حقيقته عارياً مجرداً عن كل ما لا يمت إليه بصلة ، « لا يوجد بين الناس من يفعل السوء حبا فى السوء ولكن ليفيد نفسه

من وراء ذلك رجحا أولذة أو شرفا أو ماشابه ذلك - فلماذا إذن أكره رجلا لأنه يحب نفسه أكثر مما يحبني ؟ . هكذا يكتب عن الانتقام يخلع الثوب تلو الثوب حتى يصل إلى باطن الفكرة - أو بالأحرى إلى نصب الربيع كما هو في الأصل والحقيقة .

على أن نصب الربيع قد أهمل بعد ما يكون وحل محله العامود الذى أصبح من واجب كاتب المقال أن يملأه لا أن يكسوه ويزينه - وهذا العامود عكس نصب الربيع - لا يرمز إلى خصب الأرض فى شيء بل هو فى أغلب الأحيان دليل على فقرها وموتها على أنه قد أفسح المجال أمام العايب والسامر واللاهى ومن لا يملك أن يقول شيئا ، إذ لا يهتم العامود إلا أن يملأ على أية صورة وبأى شكل . وهازلت يمثل المقالى الصحفي الذى فى مقدوره أن يملأ العامود بل الأعمدة بأى شيء وبكل شيء دون أن يفيد الأدب من ذلك - وهو يقول نفس الشيء عدة مرات ولكن بأشكال لا تختلف بعضها عن البعض الآخر إلا قليلا . أما (لام) فقد كان كاتبها قبل كل اعتبار وصحفياء بعد ذلك - فكان العامود بين يديه يتغير فيصبح نصبا ربيعيا ، وليس بين كتاب المقال من يستطيع أن يكسو فكرته ولا أن يزينها ويرقص حولها مثلما كان يفعل ، ولذلك كان كل ما يكتبه ادبا لاصحافة فحسب ، إذ أن الصحافة تغرم بالخاص أما الأدب فيعنيه العام والصحافة تعالج الزائل من الأمور أما الأدب فيهتم بالدائم ، وهو لذلك يجلو روح الحقيقة لاجتسمها .

والعبقريه لاتعنى بأن يكون ما تنتجه ادبا أو صحافة ، فشكسبير قد كتب هاملت ليؤجرها ويعيش على الأيجار و وولتر سكوت كتب عروس لامارمور ليشتري ارضا جديدة على ضفاف التويدسيد ، وكيتس

كان يدرك أن اسمه مكتوب بالمداد يقيم لونه ويزيد وضوحا كلما تقدم العهد به ، أما من هم دون العباقره من الرجال فعليهم أن يؤدوا بالصبر والاناة والتدبير ما أداه غيرهم بفضل الله . « ليس عندي وقت للفراغ ففي يوم الاثنين من كل أسبوع أرفع رأسي قليلا وقت الظهيرة واتنفس لساعة أو ساعتين ثم يغلق الباب وأظل في سجن أسبوعا آخر » . هكذا كتب سانت ييف وعلق ماثيو ارنولد على هذا بقوله « هذا هو الثمن الذي دفع للحصول على » الأحاديث . Les Causeries ، ثمن باهظ ، وعمل شاق ولكنه الطريق الوحيد الذي يمكنك من أن تخدم سيدك ، فتملا العامود وترقص حوله رقصة المؤمن المتعبد فتجلبه إلى نصب ربيعي .

معنى الأدب الروسى

عما لا شك فيه أن للأدب الروسى أثر فعال على الآداب الأوروبية الحديثة وأنا قد بدأنا منذ عهد قريب نحس هذا الأثر والسبب فى ذلك على ما أعتقد يرجع إلى أن الأدب الروسى يرضى فى نفوسنا العناصر التى ترغب فى عمل الخير فالأدب الروسى يعالج دوماً وفى كل مظاهره مشكلة السلوك وليس هذا قاصراً على كبار الكتاب بل هم جميعاً يشتركون فيه ، فهى الدافع إلى الخلق لا فى تولستوى ودوستفسكى فحسب بل وفى جوجول وتشيكوف أيضاً .

وقد يظن البعض بأن هذا ليس بالشىء الجديد ، ولو انى أعتقد أن تركيز قوى الأدب كلها على هذه المشكلة أمر جديد ، ولكن مما لا ريب فيه أن الطريقة المباشرة التى يعالج بها الكتاب الروس هذه المشكلة لم يسبقها إليهم أحد . فهم دائماً يتساءلون « كيف سنعيش ؟ » ويحاولون الرد على هذا السؤال بروح استطيع أن أصفها بأنها مخلصة كل الاخلاص للإنسانية ، وأعنى بهذا أن الكاتب الروسى يعتقد أن الحياة الحققة يجب أن تقوم على أساس من التناسق والانسجام بين عناصر النفس البشرية فيتحد القلب والعقل معاً . أما إذا تنافرا فهما يشبهان بيتاً قد انقسم على نفسه مآله السقوط ، وهذه هى نفس نظرة الأغرقيق فى روحها ولو أن النظرتين لا تحتملان المقارنة لالما بينهما من خلاف جوهرى بل لأن كلا الشعبين يصبغها بصبغته الخاصة فالروسى جاد فى نظره متحمس لها أكثر من

الاغريق والنسب في ذلك يرجع أولا إلى طبيعة المزاج الروسى وثانيا إلى أن العالم قد أنكر على الشعب الروسى حقه في الحياة السياسية ، وهو الحق الذى كان الاغريق يستمتعون به كاملا ومنه يفيد الشعب أو الفرد فائدتين أولهما انه يشغل قسطا كبيرا من نشاطه الروحى الذى يضطر فيما عدا ذلك إلى أن يجد منفذا آخر وثانيهما انه يكسب الفرد عادة التوفيق بين ما يطلب وما يجد ويمكنه من إدراك أن الحياة في احسن صورها هى بعد مزيج ناقص علينا أن نتقبله كما هو . أما الروسى فان نشاطه لم يستغل بهذا الشكل كما أنه لم يتعلم من التاريخ كيف يدرك أو يتقبل النقص الذى هو عنصر من عناصر الحياة فاضطر إلى استخدام مواهبه في خصها وتمحيصها تمحيصا يغلب عليه اللون العاطفى أحيانا واللون الفكرى أحيانا أخرى ولكنه تمحيص المؤمن الواقف من أن الحياة يجب أن تكون كاملة لأن أصبحه لم يلبس مواضع النقص فيها

ولكنى لا أحب أن أغالى في اظهار هذا الفرق بين الاغريق والروس إذ ربما كانت هذه الصفة التى تتميز بها النفس الروسية سببا لا نتيجة لحلول الحياة الروسية من العنصر السياسى بيد أنها قائمة على كل حال . ونستطيع أن نفهمها أكثر من ذلك إذا أمعنا النظر في التباين الواضح بين الأدب والنقد فى روسيا فى القرن التاسع عشر فقد كان الناقد يحكم دائما على الكاتب بالآراء السياسية التى يعبر عنها أو التى يفوته التعبير عنها وكان هذا أمرا طبيعيا إذا أدركنا أنه مع الرقابة الشديدة التى كان يفرضها الحكم الفردى كان الأدب هو السبيل الوحيد للتعبير ، ولذلك كان الأثر الأدبى يعد فى نفس الوقت تعبيرا سياسيا ، وقد كان السكتاب انفسهم يتقبلون هذا النقد بل ويمارسونه أيضا إذا ما حولوا وجهتهم نحوه ، وأن كل من يقرأ

روايات دوستفسكى و « مذكرات مؤلف » وهى المذكرات النقدية التى كان يكتبها بين وقت وآخر لا يستطيع أن يصدق أن الكاتب الذى خلف للعالم آثارا أدبية خالدة هو نفسه الذى كتب فى النقد صفحات لا تعد وأن تكون خليطا بين الاخلاقيات والسياسيات البسيطة الأولية ، ومثل هذا نجده فى تولوستوى ، وهو أمر حيرنى طويلا ولكنى كنت قد أغفلت شأنى فى الموضوع ونسيت أننى كإنجليزى معتاد على التفكير فى الأمور السياسية والخلقية كما لو كانت أمورا عملية ونسيت أيضا هذا الحائط الذى نقيمه بين التفكير والفعل وهو السر فى قوتنا السياسية إلى أن اهتديت إلى أن العقل الروسى لا يعرف هذا الفصل وإلى أنه يدين بأن الحكم الذى يقيمه الإنسان ما هو إلا رمز للحكم الروحى الذى يقيمه الله - وهذا نفس التفكير الذى كان يسود امبراطورية شارلمان حيث لم يكن هناك فاصلا ما بين الدنىوى والروحى وحيث كان اتحاد البشر اتحادا سياسيا أمرا لا بد منه لأن الناس جميعا كانوا اخوة فى المسيح ، ولست بهذا أهدف إلى أن أوضح التشابه بين الامبراطورية الرومانية المقدسة والامبراطورية الروسية المقدسة ولكنى أميل إلى الاعتقاد بأننا لو أدركنا تشابههما فى هذه الناحية فحسب لسهل علينا تفهم العقلية الروسية التى أنتجت أدب القرن التاسع عشر ، وليس هذا بالشىء اليسير إذ يصعب علينا أن ندرك مغزى هذه التفرقة بين الروحى والدنىوى فنحن نفصلهما فصلا تاما وقد استغرقنا فى ذلك عصورا بأكملها من تاريخنا . ونحن نقول بأن الدين أمر خاص بالفرد ولو أن هذا لا يطابق الواقع مادامنا نسمح للدين بأن يجعل واجب الفرد أن يحب أخاه وأن يجعل من واجبه أيضا الإساءة إلى المصريين واستغلالهم باسم نفس الدين . وذلك لأننا نقيم قواعد السلوك على

أساس علمنا بتصرفات الناس عندما يمنحون الفرصة للتصرف ونترك لهم حرية اختيار الدوافع فنحن أبناء هذا الجيل عقلاء لأننا نعيش في حكم القانون مع اننا لا نلاحظ ذلك لكثرة ما اعتدنا عليه .

ولكن العقل الروسى بطبيعته لا يعيش في حكم القانون ، وما يفعله المرء ليس له في ذاته أهمية معينة سوى أنه انعكاس لفكرة أو عقيدة أو رغبة وغالباً ما يكون العكس صحيحاً . فكل ما يفكر المرء فيه أو يعتقد أو يرغب يجب عليه أن يفعله وكما أن الروحى والدينوى كانا في الامبراطورية الروسية وحدة لا تفصل يرمز إليها القيصر بمثل الكنيسة والدولة كذلك كان الحال مع الفرد لا يمكن أن يفصل فيه الرجل الروحى عن الرجل العملى ، ومن ثم نستطيع أن نقول بأن مشكلة السلوك وهى المشكلة التى أشرت إليها فى بادىء الأمر كالمميز الأول للأدب الروسى ليست فى أساسها مشكلة عملية فهى لا تعنى كيف يجب على الانسان أن يتصرف وماذا يفعل قدر ما تعنى فيما يجب أن يعتقد . ولذا لم يكن غريباً أن يهتم الناقد الروسى كل هذا الاهتمام بالأمور السياسية ، فالعقائد السياسية كانت بالنسبة إليهم معتقدات دينية وروحية .

قلت أن العقل الروسى ليس من طبيعته أن يعيش فى عالم القانون وأن الفعل بالنسبة إليه لا يمكن أن يكون شيئاً قائماً بذاته بل يشبه واجهة أو ناحية من نواحي الفكر ، ومن هنا نستطيع أن نعلل الظاهرة التى تحدثنا عنها سابقاً فى الأدب الروسى فأنت بمجرد أن تنقل اهتمامك من الفعل إلى الفكر الذى يعبر عنه الفعل يتضاءل الميل إلى الحكم الأخلاقى وتتضاءل معه قدرتك على هذا الحكم ، فأنت تستطيع أن تحكم على هذا الفعل بأنه خطأ أو صواب مادمت تراه من الخارج ، أما إذا نظرت إليه كأنه جزء من التفكير

نفذت قدرتك على التحقق من صوابه أو خطئه - نعم إن الأفكار أو المعتقدات يمكن أن تكون خاطئة، ولكن صائبة كانت أم خاطئة فنحن ليس في متدورنا أن نتحاشاها بل نحس أن المرء لا يملك أن يفكر بطريقة معينة أكثر مما يملك أن يلتقي لون شعره . وما دمت تستطيع هذا فأنت في إمكانك أيضاً أن تدرك أن التفكير ماهو إلا ناحية من نواحي الشخصية . وأن الشخصية شيء موهوب لا يمكن انتقاصه ، معجز مقدس وبذلك تكون قد جمعت طبيعة الإنسان العملية والروحية في وحدة لا يمكنك بعد ذلك أن تدع للحكم الأخلاقي سبيلاً إلى تجزئتها - ومن ثم كان العقل الروسى (أو العقل الذى أنتج الأدب الروسى) مجرداً من التحيز الأخلاقي بل ويكره الحكم الأخلاقي من أى نوع، وهولذلك يتميز بما قد يسميه بعض الناس الآن الروح العلية ولو أنه لم يبلغ ما بلغ من الاعتدال فى الحكم على سلوك الإنسان عن الطريق العلمى مثله فى ذلك مثل اعتدال العقل الانجليزى . فالعين الروسية ترى الانسانية فى ضوء دافئ والعلم يراها فى ضوء براق ولكنه بارد - أما الاعتدال الانجليزى فهو فضيلة اكتسبناها من معالجتنا العملية لشئون الحياة . فنحن نتردد فى التدخل ولكننا لا نتردد فى الحكم . أما الروسى فيتردد فى الحكم ولكنه لا يتردد مطلقاً فى التدخل ، وكذلك الحكمة التى تتميز بها قد اكتسبناها من تجاربنا وتجاريبنا السياسية . أما ما قد يتصف به العقل الروسى من حكمة فهى تشبه الهالة التى تحيط بالنور، وأنت تحس إذا ما ولجت هذا العقل بمنطق غريب يصل ما بين أطراف وجزئيات الكون ولكنك لا يمكنك تفسيره أو الوقوف على أسسه وقوانينه .

نعود إلى هذه الرغبة فى الترفع عن الحكم الأخلاقي فنجد أنها تودى

إلى نتائج غريبة - فالروسي يحس بوجود الألم والشر في العالم أكثر مما يحسه غيره ولكنه أقل قدرة من غيره على أن ينسبه إلى خطأ الفرد فهو مضطر إلى الاعتقاد في الخير والشر كقوتين مجردتين أو على الأقل فهو يرغب أن يعتمد فيهما كذلك، وهذا الاعتقاد هو الأمر المحقق الوحيد الذي يمكن لعقله أن يرتاح إليه . والرغبة في استكشافه والشعور عليه هي الدافع الباطني الذي كان يحفز كبار الكتاب الروس إلى الخلق وهم من سماهم معاصروهم من بني وطنهم (الباحثين عن الله) ، وقد أسرف دوستوفسكي في تصوير هذا النوع من الناس الذين يخرقون القوانين الخلقية عمداً ويطأون ضمايرهم تحت أقدامهم ليروا إن كان الله سينزل بهم العقاب أم لا ليثبت وجوده ، فمادام الإنسان لا يستطيع الحكم لابد أن الله سيحكم ، فان لم يفعل كان وهما لا وجود له - وقد يرد معترض على هذا بأن فكرة الروس عن المسيحية أقل عنفاً مما صورناها إذ أنها تقوم على الاعتقاد بأن الله هو الحب ، وهذا صحيح فالعقل الروسي يتمسك بالمسيح ويرى فيه المثل الخلقى الأعلى ، ولكنه شديد الايمان به كأنسان إلى حد أنه أنه ينسى صلته بالخالق ، فالمسيح رمز للمثل الأعلى . أما الله فيجب أن يكون الحقيقة ومن هنا تتضح لنا كتابات دوستوفسكي حين قال « هم يحبون المسيح إلى حد أصبح معه من المستحيل أن تكون المسيحية ديناً لهم » . على أننا نستطيع أن نصف الدافع الذي كانت تعمر به قلوب الباحثين عن الله بالسعى والظأ إلى الحقيقة المطلقة

وهكذا نرى أن العقل الروسي كان يتقبل كل ما في الحياة كأمر واقع لابد منه وكان يجد لكل ما في الحياة عذره الذي لابد منه أيضاً ، ولكنه يعوض عن هذا التسامح الغريزي بصلابة عنيدة في عقائده الفكرية ، ولذلك كان

للنظريات السياسية في روسيا من القدسية ما كان للدين ولذلك أيضاً نرى دوستفسكى ينتقد ترجيف في مرارة وغضب لأنه يؤمن بأن روسيا في إمكانها أن تتعلم الشيء الكثير من أوربا وبالمثل نجد تولستوى عنيداً مكابراً لأنه في بحثه عن الحقيقة المطلقة قد صمم على أن يراها في روح الفلاح الروسى فهو لا يمكن أن يراها إلا فيه ولا يسمح لغيره بأن يفعل ذلك، وأن من يقرأ كتاب تولستوى « ماهو الفن » أو حملات دوستفسكى على الحضارة الغربية من غير أن يقرأ مؤلفاتهما الأخرى لا يستطيع إلا أن يحكم على الكتاب الروسى بأنهم متحيزون، ولكن هذا حكم في غير موضعه فذلك الجود في العقائد ليس إلا نتيجة للنسامح الفكرى وثورة الروح على عناصرها، فالكتاب الروسى عمل من تقبله لكل شيء حتى ليكاد يحس بأنه لا يتقبل شيئاً مطلقاً، ولذلك نراه بين الحين والحين يتعلق بفكرة أو عقيدة أمل أن يجد فيها راحة ولكن لا سبيل إلى هذه الراحة فقد كتب على الروح الروسية أن تجوب العالم باحثة عن وطن لها دون جدوى - وقد صدق دوستفسكى حينما قال أن الروسى في حاجة إلى أن يرى كل الناس سعداء حتى يستريح فؤاده، ولكن الرجل الذى توقف سعادته على سعادة البشر أجمعين مقضى عليه بالبؤس ما عاش .

وهنا نستطيع أن نلخص الصفة الجوهرية في الأدب الروسى والسرى في سحره ومعناه - أعنى قبول كل شيء أو إنكار كل شيء وهما قطبا النفس الروسية وكلاهما ينتمى للآخر لأنهما يمثلان حقيقة واحدة، وهذه الصفة تظهر في كتابات تولستوى ودستوفسكى وتشيكوف ولا نجد لها مثيلاً في آداب الأوروية الأخرى إلا في شكسبير - وقد يظن البعض أنى أغالى فيما أزعم وأن الكثيرين من كتاب الغرب يشتركون

مع الكتاب الروس في هذه الصفة ولكنهم ان أمعنوا النظر قليلا تبين لهم أن هؤلاء الكتاب رغم ما يبدو عليهم من أنهم يقبلون كل شئ فهم يحسون بأنهم في عالم غير عالمهم، وهم لا ينسون أن هناك خطا فاصلا يفصل بين الصالح والطالح والناجح والفاشل عكس الكاتب الروسى الذى يصعب عليه أن يصدق وجود مثل هذا الخط . كتب تشيكوف فى إحدى رسائله يقول « لا تستطيع إلا عين الله أن تفرق بين الصالح والطالح والفاشل والناجح » . وهو يعنى بهذا أن الانسان لكونه إنسان لا يستطيع أن يحكم على أعمال غيره من الناس وهذا قول يبدو مألوفا لنا غير أننا لا ندرك الحقيقة التى ينطوى عليها إدراكا كافيا فقد اعتدنا سماعه فى الكنائس وقراءته فيما يكتب الوعاظ ولكننا لا ندرك أن حضارتنا الغربية تقوم على عكسه لأنه ان طبق أضرها لا افادها . كما أننا لا ندرك ان المسيحية الكاملة هى فى الواقع إنكار كل شئ . ولا اعنى بهذا أن الأدب الروسى مسيحى بهذه الصورة الصوفية ولكنى أعنى انه مسيحى اكثر من أى أدب آخر ، فانت تحس بأن الروح الذى تحركه تهدف إلى المقامرة بحياة الانسان حتى تصل إلى حقيقة مطلقة وترى وجه الله . وأن خاتمة حياة تولستوى وتجوله منفردا فى الظلام ليلاقي حفته لصورة صادقة للدافع الرئيسى الذى يحرك الأدب الروسى وهو الاحساس بأن للحياة سر يمكن استكشافه بالتضحية وأنها ستظل أمام الانسان كتابا مقفلا حتى يصل إليه ، فالكاتب الروسى يتساءل دائما « ما السبب فى أن حياة الانسان هى كما هى ؟ » والرغبة فى الإجابة على هذا السؤال تلح عليه وتعذبه عذابا أشد وأقسى من عذاب غيره من الناس، لأنه يدرك أكثر من غيره ما هى حياة الإنسان بالفعل، فقد اعتاد

أن يراها دون أن يلونها بلون أو ألوان معينة ، وليس هناك من الآداب ما يضغنا وجها لوجه أمام الحياة مثل الأدب الروسى ، فهو قد ألم بالفكر والسلوك البشرى إلماماً لم يصل إليه أى أدب آخر ، وهو لذلك دائماً يتساءل عن العلة فى قيام الكون على هذه الصورة ، والجواب الذى يجيبك به الرجل المتدين على هذا السؤال وهو « هكذا أراد الله » جواب لا يقبله الكاتب الروسى وهو فى ذلك مخلص للانسانية كل الاخلاص ، إذ لو أن الله شاء ذلك فهو يجيبك كما أجاب تشيكوف « يجب أن أرى بعين الله ، وما دام بالكون نظام يستطيع الله أن يصره فيجب على الانسان أيضاً أن يراه ، فإن لم يستطع كان هذا النظام وهما لا وجود له . وهذه القضايا المتداخلة المتشابكة تمتلئ بها كتابات دوستوفسكى وتمثل بوضوح فى « الاخوان كارامازوف » فإيفان كرامازوف يرفض أن يؤمن بوجود نظام للكون إذ تكفى فى نظره آلام طفل واحد لافساد هذا النظام وهو لذلك يأبى أن يدفع ثمنه ، ومن الغريب أن ما يرفض إيفان الاعتراف به يجربه مباشرة ويتقبله أخوه اليوشا بعد أن تفتح له طريق جديد استطاع بوساطته أن يوفق بين الحب الغريزى للحياة وإنكار العقل لها . وهو فى هذا يشبه شخصاً شاكسبير التى خلقها فى الفترة الأخيرة من حياته ، ميراندا وفرديناند وإيموجين وبرديتا حيث كان يحلم « بعالم جديد حريقطنه مثل هؤلاء » ومن ثم نستطيع القول بأن مشاكل العقل الروسى ليست خاصة به بل هى عالمية - وأما يتميز بها الأدب الروسى للوضوح والقوة والتركيز والفهم الذى عاجلها بها ولأن من طبيعة المزاج الروسى أن لا يصف الأفعال بل الكائنات بالخير أو الشر ولذلك كان احساسه بمشكلة السلوك أدق وسعياً وراء

استكشاف نظام للكون يبرر وجود الألم والشر أعمق وأبعد أثرا مما نجد في الآداب الأخرى .

على أن عبقرية تشيكوف قد سارت بهذا السعي شوطا أبعد ممن تقدمه من الكتاب فهو يفرض مبدئيا أن لا وجود لهذا النظام بل هو يعمل على أن يكشف لك عن القوضى أينما كانت ففي « القصة المحزنة لا يستطيع الأستاذ إلا أن يجيب » لا أعرف « عند ما تسأله « كاتى » عما يجب أن تفعله — وهى شابة مخطمة وهو شيخ محطم مثلها ولكنه لا يعرف ولا يريد أن يجرعها » والراهب الأسود « ما يزال بضحيته إلى أن يدخل فى روعه بان العالم رائع جميل وأن الكون يسوده نظام محكم الأطراف حتى إذا ما امتلأت نفس الضحية بسعادة لم تألفها من قبل خر على الأرض ميتا » ولم تكن آماله وأحلامه إلا أحلام الهذيان . وفى « السيدة صاحبة الكلب » يعرف العاشقان أن لا مفر لهما من المصير الذى ينتظرهما — يترأكل منهما قضاؤه فى عيني صاحبه ولا يستطيع أن يفعل شيئا — وفى « بستان الكرز » تسدل الستار على صوت الفأس يقطع الأشجار فى الخابة والخدام المهجوز فى البيت المهجور نساء الكل ولم يعد أحد يذكره — ولكن أصابع تشيكوف التى تكشف لنا عن هذه القوضى تحيلها فى نفس الوقت إلى نظام وجمال دونه أى جمال آخر، وهو فى رأى قد أحرز من النصر أكثر مما أحرز كل من تولستوى ودوستفسكى الذى قال بأن الناس يجب أن تخلق من جديد لترى العالم بعيني اليوشا — لم يقل تشيكوف شيئا من هذا ولكنه كان طول الوقت يهمس « ربما كان هناك نظام ما — أنى لا أعتقد فى شىء ولا أؤمن بشىء ولا أوئل فى شىء — ولكن أنظر معى وأعد النظر . .

وهكذا استطاع تشيكوف بدقة حسنة أن يتبين ما لم يتبينه غيره هو

في رأي آخر عباقرة الكتاب الروس وخاتمة عصر من عصور الأدب الروسي والأوروبي لم يقيم الآن بعده عصر جديد، ولست أرا في حاجة إلى شرح السر في قوته فهو ميسور الفهم نستطيع كلنا إدراكه لو أننا قرأنا مؤلفاته ويكفي هنا أن أختتم بهذه الفقرة التي اقتصفتها من مذكراته .

« كل هذا في أساسه همجي لاميلى له والحب الذى يقوم بين الرجل والمرأة يشبه في نخلوه من المعنى الهيار الذى ينهار على سطح الجبل فيدهم الناس، ولكن عندما ينصت المرء للنوسيقى يصبح هذا كله ، وان بعض الناس يرقدون في قبورهم امواتا ، وان هذه المرأة التى ابيض شعرها ، قد ارتدت احسن ثيابها وتزينت وجلست فى المسرح تتابع فصول الرواية يصبح كل هذا هادئا رائعا وتزول عن الهيار صفة التفاهة إذ ان كل شيء فى الطبيعة له معناه - وكل شيء يغتفر - بل الغرابة فى ان لا يغتفر .

G. E. Woodberry

مورج ا. وودبرى

العقل البشرى والأدب

من مميزات الشعب المتحضر الناضج أن يصبح أرسقراطيا - بالمعنى الصحيح للكلمة ثم يتفكك بعد ذلك وينحل ويختفى فى غيره من الشعوب . وهكذا اختفت أثينا فى حوض البحر المتوسط - وربما فى أوروبا - إذ ولو أن الموت هو قانون الحياة إلا أن الانسان يمس هذه الحقيقة بعضا الروح السحرية فيحيلها إلى قانون التضحية ، والحق أن الانسان لم يحرز نصرا عظيم الشأن كهذا النصر فيجعل من الموت مخرجاً للروح وطريقاً إلى الخلود . إذ أن الشعوب لا تموت ولكنها تنتهى بتضحية نفسها من أجل غيرها .

وان تيار الحياة ليتفق مع المرض فى أن كل منهما محدود بنشاطه فالجنى تأخذ مجراها ثم تنتهى - وهذا هو الحال مع كل أفكار الانسان وعواطفه وملاذه بل وكل مناحى نشاط الروح الانسانى ، فالثورات والاصلاحات والنهضات تستهلك وتنتهى - وفى حياة كل شعب كما فى حياة كل فرد يأتى الوقت الذى يجب أن يموت فيه وهو وقت الاكتمال كما يفسره التاريخ لنا ، وهذه هى أهم الحقائق فى نظام الكون الخلقى ، ومظهر العناية الإلهية فى التاريخ

وفى حياة الروح البشرية يشبه موت بعض العناصر فى ساعة الاكتمال ذبول الزهرة أو سقوط أوراق الخريف فى الغابة ، ولكن الموت الانسانى يصطبغ بصبغة التضحية ، وهو يختلف عن فناء العناصر الطبيعية الأخرى

لأن الانسان يمتاز على كل ما فى الطبيعة بالعلاقة القائمة بينه وبين آثاره وهى العلاقة التى لا يمكن أن تنفى أو تموت، فالثقافات العظيمة تموت لتحيى ثقافات أخرى جديدة والحضارات تنفكك لتقوم على أنقاضها مدنيات جميلة جديدة، والشعوب تنفق نفسها حتى ترثها شعوب أخرى غيرها، وهى قد لا تدرك أنها تكرر نفسها لتحقيق أغراض الانسانية جمعاء ولكن هذا التكرير هو واجب إبنائها من عباقرة الرجال، من محاربين وساسة وقديسين وأبطال ومفكرين وحالمين، وبدونه لا تتحقق العظمة للشعب وليس أحق بملكية الشعب من شعرائه، ولذلك فهم يستطيعون بما يكتبون أن يهبوه لغير أبائهم من الأعراب والأجانب.

وتكرير نشاط الشعوب لتحقيق أغراض الانسانية هو الدم الذى يحيا به الكون إذ تنازل الانسان عن حقوقه وسلطانه لغيره من الأجيال الجديدة تتسع رقعة الحياة الروحية للبشر وينمو الاتحاد الروحى بين الناس فامتصاص الديمقراطية للارستقراطيات، وتحلل العناصر الطيبة فى بينات منحلطة، وانهاء الثقافات والحضارات ليس فى الواقع إلا تلك النقطة التى يبدأ التاريخ عندها فى جمع شتات الكون معا حتى يتسنى لكل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب من تراث الانسانية جمعاء ولو فرض أن تحللت أرستقراطية الجنس الأبيض جميعها وامتصتها الأجناس الأخرى الملونة لا غلبت بهذا النصب لفكرة التضحية فى التاريخ لأنه سيعنى تمدين الجنس البشرى بأجمعه.

ونحن إن لم ندرك هذا المبدأ ادراكا كافيا، وإن لم تكن هناك بين الانسان واثاره علاقة لا تنفى ولا تموت لأصبح التاريخ فى نظرنا صورة عظيمة الحجم يختار لها العقل ويهاها، ولكن الأمر يختلف عن هذا لأن

الملوك تحكم وتسقط ، والامبراطوريات تزول والقوانين والأوضاع الخلقية والاجتماعية تتغير ، ولكن قوة واحدة تبقى على الدوام ويزداد نموها كلما تقدم عقل الجنس البشرى ، وهى القوة التى تتألف حياتها من إدراك الانسان للكون والأثر الشعورى الذى يخلفه هذا الإدراك فى نفسه والأفكار والاحساسات التى يمتلئ بها ، وهى جميعا عناصر لا أثر للضعف أو للصدفة فيها لأنها نتيجة خبرة طويلة واجيال عديدة من البشر وهى بعد هذه القوة الفكرية والشعورية التى تميز أى عصر والتى تبين عنها عاداته الذهنية ، وهى خلاصة الماضى لأنها تحوى كل نشاط الانسان وعلمه وخبرته ، وهى على تعاقب الأجيال تنتقى أحسن ما فى الحياة وتصوغ منه عالم الفكر والشعور وهو العالم لاينتهى والذى نولد فيه كما نولد بالفعل على هذه الأرض ، وهى توحد الجنس البشرى كما تحفظه فتزيل حواجز الزمن واللغة والمكان وتقضى على رباط الدم وتحل محله رباط الفكر وتطلق سراح الروح فى الفرد وفى الجماعة .

ومهمة الأدب الأولى أن يشترك فى هذا العمل - فيعمل على توحيد شعوب الأرض واحلال رباط الفكر محل رباط الدم وتحرير الروح ، لأن الأدب لسان حال عقل الجنس البشرى الذى يعبر به عن نفسه ، ومن ثم كان خالدا لايموت إذ ولو أن التراث الانسانى يؤرث بطرق شتى كحجم الرأس والاستعداد الطبيعى للجسم واللغة والآثار الفنية والنظم الاجتماعية إلا أن الحضارة تعتمد على الأدب إلى حد كبير فى التعبير والتقاليد وهو بعد ذلك أعم الأشكال التى يمكن لعقل الجنس البشرى أن يتشكل بها وأسهلها فهما .

ومن ثم كان الأدب الحافظ الأول للجمع من الفناء - فهو يشترك

في حياة عقل الجنس البشرى وطبيعته كما تشترك اللغة مع الفكر بل إنه يتجاوب معه ، ويكرره فهو الشطر الآخر لنفسه ، ونحن إنما قد توصلنا عن طريق الأدب أكثر من أى طريق آخر إلى معرفة عقل الجنس بل وإلى بلوغه ، وعلى قدر نصيب العباقرة منه تكون عظمتهم - وعلى قدر تعبير آداب الشعوب عنه تكون عظمتها ، ولقد نادى برونتير الناقد الفرنسى منذ عهد قريب بنظرية جديدة وهى أنه لا وجود للآداب الأوروبية منفصلة بعضها عن البعض بل هى فى مجموعها أدب واحد يعبر عن حضارة أوروبا وإن أدب كل شعب فيها عند ما يكتمل يتفق مع هذا الأدب العام - فيقوده ويفيده ويخلقه - وهذا الأدب الأوروبي إنما هو تعبير عن عبقرية واحدة - عن أحسن ما استطاع الانسان فى أوروبا أن يفكر فيه أو يحلم به ، أو يصنع أو يجد أو يكون ، وهو وميض عقل الجنس البشرى تلمحه اليوم على ضفاف السين وغدا على ضفاف الرين أو التيمز كما كنت تراه فيما سبق على ضفاف التير أو الجانكيز على أن وحدة الأدب لا تتحقق فقط فى الأدب الأوروبي أو الهندى أو الآداب القديمة بل فى أدب العالم كله الذى يعبر عن عقل الجنس البشرى كاملا ، وهذه النظرية الفرنسية الجديدة الأخاذة ليست فى الواقع إلا تطبيقا للفكرة القديمة المألوفة التى تقول بأن الحضارة فى تطورها التاريخى قوة واحدة - مستمرة - كاملة - تتقدم على الدوام ، وما الشعوب والعصور إلا مظاهر لها متتابعة لحياة الروح فى الانسان واحدة عامة يضيئها نفس اللهب وتسعى إلى أهداف واحدة وتشترك فى نفس التاريخ إذ هى عقل الجنس كله يدرك نفسه على مر الأيام عن طريق الأدب أكثر من أى طريق آخر ، وما السر فى العبقرية إلا أنها واجهة من

واجبات هذا العقل لأن نصيب العبقري منه عظيم يفوق نصيب الفرد العادى ولكنه هو أيضا يدين بكيانه له - فعلى قدر اشتراك الفرد فى عقل الجنس تكون قيمته وما التعليم إلا السبيل الذى يمكنه من ولوجه والافادة منه فيكشف له عن زمان ومكان الكائنات ولكن بما هو أروع من هذا الكشف عن حياة الفكر والشعور - عن طريق الأدب - وبه يستطيع الفرد أن يدرك الحياة إدراكا أقرب إلى الصحة والكمال من أى إدراك آخر .

فحين نولد نغمس فى عالم كل ما به قديم - من أفكار واحساسات وخبرات وهو بعد ذلك عالم تتحكم فيه العادات ملىء بالمشاكل التى لم تحل والمسائل التى أسىء فهمها والحكم عليها والعقائد والفلسفات التى قد توطدت أركانها، ولكنه أيضا عالم مازال الشئ الكثير منه لم يستكشف بعد - وفى وسط هذا العالم يستيقظ الشاب فكريا عن طريق الأدب - ولما كان أدب العصر الماضى هو الأساس الذى يقوم عليه الجيل الحاضر يتصل الشاب فى هذه المرحلة بالحياة الإنسانية كما تتمثل فى أدب العصر الماضى ، وهو أدب مختلف الألوان متنوع المادة - ملىء بالأفكار المتضاربة والحقائق الأساسية والاحداث الخطيرة وفى وسط هذه الأمور كلها يصعب على العقل الشاب أن يتجه وجهة معينة أو يجد قبلته، على أن للأدب أثر يشبه أثر الهزة الكهربائية تتدفق معه الاحساسات الواحد تلو الآخر وتدهم العقل وتضغظه فيصحو من سباته ، وتلج الروح ، وهى دهشة حيرى ، مشاعر جديدة لم تألفها من قبل وتتفجر فيها ينابيع من النشاط فياضة - طليقة - وهكذا كلما أفاض الشاب فى قراءة الأدب كلما تكشف له فى نفسه مواهب جديدة أو قوى لم يألفها من قبل ، وهذا هو شأن

الحياة ، استكشاف القوى الكامنة فيها يشبه تحقق المعجزة .

قد يبدو مما يثبت أنه ليس على الفرد لأجل أن يصل بين عقله وعقل الجنس البشرى إلا أن ينبغ عليه حلة الماضى يتشكل بشكله ويستعير أفكاره وإحساساته وأفعاله لنفسه . ولكن هذا فهم خاطئ للطريق الذى يربط به الفرد بين نفسه وبين عقل الجنس — فهذا الربط أو الامتزاج عمل من الأعمال التى تتميز بالحياة والنشاط والسرور والنمو والتعبير عن النفس ، والتعلم فيه هو أن تعيش فيما تتعلم — ومن ثم كان عقل الجنس غير قابل للنسخ بل هو يولد دوماً فى الناس من جديد — وهذا العالم الذى يدينه كل منا لنفسه على أساس من قدرانه وذكرياته ورغباته المفضلة هو عالم جديد فريد فى ذاته لا يشبه أى عالم آخر وهو بعد ذلك له قانونه ونظامه الخاص به وليست التقاليد فيه إلا اعتراف ضمينا بالمبادئ التى يتطوى عليها الكون والتى تكشف لنا عنها حياة الإنسان كما نعرفها ، وعلى قدر أثرها فينا تكون خبراتنا وعلى قدر المامسا بها يكون نصيبنا من الحكمة والمعرفة ، والتقاليد بعد ذلك ليست إلا مظهر من مظاهر اشتراك الناس جميعاً فى صفات روحية معينة تقوم المجتمعات على أساسها وخاصة هذه الدولة الفكرية التى كنا نسميها فيما سبق جمهورية الأدب — أمل ومآل الحضارة فى كل العصور حيث تتحقق وحدة الجنس البشرى فى الوحدات الروحية الثلاث — وحدة العلم ووحدة الفن ووحدة الحب .

وهنا يجدر بى أن أخص ما قلت وأمر به مراحلياً فالتاريخ فى نظرى منوال واحد تتقدم به روح الإنسان — قرناً بعد قرن وشعباً بعد شعب فى تفهمها للكون وتطورها الإنسانى وهى تختلف لكل جيل جديد ما اكتنزت من علم وما أدخرت من قدرات كاملة غير منقصة

فى شىء — وفى رأى أن هذه القوة الوارثة المؤرثة تحيا وتعيش فى عقل الجنس البشرى . وأن الأدب هو لسان ذلك العقل وأن التعليم هو السيل الذى به يلج الفرد عقل الجنس لتنمو إنسانيته ، وفى رأى أن هؤلاء الرجال الذى يعملون ويعيشون فى عالم الروح يكونون دولة الفكر التى يبلغ عقل الجنس فيها أشده عصرا بعد عصر وجيلا بعد جيل ، والمثل الأعلى لهذه الدولة هو وحدة البشر والوسيلة إلى بلوغه هى تحرير الروح ، وتطور الحياة فى هذه الدولة لا يكون إلا بموت الأفضل فى الحضارة بعد الحضارة والثقافة تلو الأخرى — حتى يعيش من هو أقل شأنا ، وهو لذلك تضحية مستمرة لا تنقطع من جانب الإنسان فى سيل الجنس البشرى بأجمعه — ومن ثم كان إيمانى بأن بين الإنسان وآثاره علاقة ثابتة، لا تكشف لنا إلا فى دوام عقل الجنس واستمراره، ولكنى رغم هذا أعتقد بأن هذه العلاقة حقيقة خالدة .

الشعر والرواية

يتشابه الشعر والروايات الواقعية العظيمة أمثال ماكتب بالزرك وتولستوى وديكنز وفلوير في أن كليهما يعيد خلق تجارب الحياة خلقا يستطيع الخيال أن يدركه — فالعقل بعد أن يستوعب العناصر التي تتألف منها خبرة ما يصبح له الخيار في أن يخلق من هذه الخبرة شيئا جديدا أو يخلفها وراءه ليدخل عالما من تخیلاته هو ، وفي الشعر لا تعدو خبرة الشاعر أن تكون مقدمة لعالم من الأفكار حر لا يتقيد بشيء ، والواقع أن لاستخدام الشاعر لخبراته قيمة كبرى . فالخبرة التي تبدو لنا تافهة ضئيلة القيمة قد تتطور إلى قصيدة مليئة بالمعاني وقد يكون عدد الخبرات التي يقوم عليها كل ما يكتب الشاعر في حياته ضئيلا كما هو الحال مع الشاعر يتس Yates .

أما في الملحمة والدراما الشعرية فهي تكثر لأنها تدخل في تكوين الشخص والمواقف والموضوع — ولكن حتى في شكسبير نجد أن الناحية الرمزية للشخصيات والموضوع تغلب على حقيقتها ، ولذلك فإن أي فهم للمسرحيات نبنى على دراستنا لخلقها ملئت أو نفسية ما كبث أو أي نوع من الرجال يمثله بروتس يجب أن يكون فهما ناقصا . فالشاعر يميل إلى الاستفادة من خبرات قليلة بطريقة رمزية كنقطة يبدأ منها شعره ، وقد لا يعنى كثير من تجاربه في الحياة شيئا بالنسبة إلى شعره ، إذ أن مهمته تنحصر في أن ينظم الأفكار التي تنجم عن بعض تجاربه لا أن ينظم تجاربه كلها ، وهذا

صحيح حتى إذا حاول أن يستكشف نفسه خبرات جديدة لم يستكشفها شاعر من قبله . وليس أدل على صحته من أن كثيرين من الناس يفرقون بين الموضوعات الشعرية وغير الشعرية .

أما مهمة الروائي فهي عكس مهمة الشاعر إذ هو بدل أن يستخدم خبرات قليلة منعزلة كوسيلة يستطيع أن يصل بها إلى التعبير عن خبرته الداخلية الخاصة به يستكشف في كل ما يراه أهمية ومغزى ، وأن استطعنا أن تصور نخيلة بشرية معاصرة تنتمى إلى كل واحد فينا وتمثلنا جميعا لقلنا أن مهمة هذه النخيلة أن تحيل كل بناء وكل عمل وكل مبدأ سياسى أو اقتصادى وكل عاطفة انسانية إلى صورة يمكن نسبتها فى سهولة إلى جميع الصور الأخرى - وتتضح حاجتنا إلى مثل هذه النخيلة إذا علمنا أننا نعيش فى عصر قد انفصلت طبقاته وتجزأت فيه المعرفة وتنوعت الأعمال وتعددت الحرف والمهن بحيث أصبح لكل منها محيطها الخاص الذى لا يمت إلى أى محيط آخر بسبب من الأسباب ، وقد أدرك الروائيون الفرنسيون أهمية الرواية كجزء متمم للشعر ولو أنها قد لا تتبعه بالضرورة ، فوجد ستيندال فى رده المشهور على مقال بالزاك عن *La Chateuse de Parme* ينتقد الشعراء لاغفاهم الحقائق من أجل النظم والروى ويقول بأن أدب المستقبل سيهتم بهذه الحقائق ويعالجها ، وهو يعنى بهذا أن مهمة الأدب هى أن يصبغ كل الحقائق بصبغة من الخيال الخالق لا أن ينتقى بعضها ويستخدمها كرموز فحسب ، وهو فى هذا يتفق مع شلى فى قوله أننا « يجب أن نتخيل كل ما نعرف » ولو أنه ربما كان يختلف عنه فى أن هذه هى مهمة الرواية لا مهمة الشعر ، وقد أدرك بالزاك أيضا أن الرواية تسعى إلى ما هو أكثر من تصوير الواقع فقال

قد يستطيع الكاتب إذا كان لا يرمى إلى أكثر من التصوير أن يكون ناجحا في رسمه لأنواع الناس أو قصصه لحوادث الحياة أو تصنيفه للنهن أو تسجيله لظواهر الخير والشر - ولكن - لأن استحق الاطراء الذى يطمع فيه كل فنان ألا يجدر بى أيضا أن أنقب عن الأسباب والعلل فى هذه الآثار الاجتماعية وأن أكشف عن الحقائق التى تنطوى عليها هذه المجموعات من الأشخاص والعواطف والحوادث . وبعد أن أكون قد بحثت عن - ولا أقول وجدت - هذه القوى المحركة ألا يجدر بى أن أفكر فى المبادئ الأولى وأن أتبين مدى اقتراب هذه الجماعات البشرية من أو بعدها عن قانون الحقيقة والجمال الخالد الأبدى ؟ ومن ثم كانت الأوصاف المطولة التى تمتلئ بها كتابات بلزاك تشف عن رغبته فى البحث عن المبادئ والمعانى التى تنطوى تحت كل عمل بشرى ، وهو لذلك فى استطاعته أن يصف مسكنا كما لو كان وباء ، وأن يصف طريقة صنع الورق فى عام ١٨١٦ كما لو كان يصف استكشاف كولمبوس لأمريكا ، وهو فى كل ما يكتب يضع نصب عينيه الدافع أو المحرك الذى يسيطر على الانسان فيتحسس نبض غانية أحبت أخاها أو شاعر يهجر الشعر إلى الصحافة حتى يدخل المجتمع ، وقد يكون النبض أحيانا نبض مصنع أو بيت أو عائلة بأسرها - وهكذا تستطيع رواياته الضخمة المطولة أن تصل فى النهاية إلى غرضها السامى فتصبح جزءا من خبرات القارئ التخيلية مثلها فى ذلك مثل قطرة المطر يصفها (هيرك) Herrick ويدركها الخيال فتظل محتفظة بشكلها فى عقولنا إلى الأبد .

أما ديكنز فقد كان يستمد وحيه من العاطفة ، وهو فى ذلك يختلف

كل الاختلاف عن بلزاك الذى لم تكن قواه العقلية التحليلية وقفنا على عاطفته أو أثرا ناجما عنها والذى كان احساسه المادى يمكنه من أن يرى فى كل ما يعالج من عواطف أو أفكار أو علاقات آثارا لقوى داخلية، فردية كانت أم عامة أم تقليدية ، ولذلك لم يكن لعواطفه ازاء مظاهر الحياة أثرا يذكر لأن هذه المظاهر لم تكن فى نظره إلا تعبيراً عن احساسات أو مركبات نفسية كان عليه أن يحلوها ويزيل الحجاب عنها .

وفى مقال معروف يتبع تولستوى قصة خلق شخصية (العزيزة) فى قصة تشيكوف المشهورة بهذا العنوان، وهى قصة امرأة بها شىء من البله تزوج بضع مرات ويلقبها كل زوج من أزواجها بالعزيزة لأنه لا يستطيع إلا أن يحبها رغم ما بها من بله ، وهى تظهر نحو كل زوج من أزواجها نفس العاطفة ونفس القدرة على أن تفقد شخصيتها فى اهتمامها بما يهمه ويفعله، ونفس الحزن عند موته ، ولكنها بعد أن تحزن قليلا تحب رجلا آخر وتفقد شخصيتها فيه، وتذهب تكرر فى فخار كل أقواله ، حتى ولو كانت تتعارض مع أقوال سابقه ، ومن الواضح أن قصد تشيكوف من كتابة هذه القصة لم يكن يعدو فى بادىء الأمر أن يسخر من صنف معين من النساء ضعيفات العقول، ولكنه وهو يكتبها لم يستطع أن يدفع عن نفسه سحر شخصية المرأة التى كان فى مقدورها أن تفقد نفسها فى سعادة وأفراح غيرها من الناس، فخلق شخصية يستطيع القارئ أن يدخل فى حقيقة كيائها بدلا من أن يكون رأى الكاتب حاجزا بينه وبينها ، ويرى تولستوى فى موقف تشيكوف ازاء هذه الشخصية أدق وأسبغ معانى الخلق الفنى .

ومن هذا نستطيع أن نتبين أن مقصد كبار الروائيين الواقعيين لم يكن تصوير الواقع، بل مساعدة العقل على التحرر من عبء الواقع بتفسيره عن طريق العاطفة، كما هو الحال في ديكنز، أو عن طريق إبراز العناصر التي تتألف منها الطبيعة البشرية في الشخصيات التي يخلقونها، وقد كان بلزاك لا يؤمن بقاءة الحوادث التي لا تشجع على القراءة والتي يسمونها التاريخ، ولذلك اعتمد في كتابة الكوميديا البشرية *Comedie Humaine* أن يقدم للأجيال التي تليه صورة حية لعصره يستطيع القارئ أن يستشف من وراءها القوى الاقتصادية التي تحرك المجتمع والدوافع السيكولوجية التي يخضع لها الأفراد، وهي صورة بعد ذلك لا تقتصر على التحليل بل تتميز بالجمال، فهي خلق فني يطرب لها المشاهد قدر ما يستفيد منها.

وليست مهمة الروائي الواقعي رواية الحوادث أو الدعاية لمبدأ أو عقيدة معينة بل إطلاق الأفكار التي تنطوي عليها الحوادث والأشخاص والمظاهر، على أنه ليس بين كتاب اليوم من يبدو أنه يقوم بهذه المهمة سوى مارلو *Mar laux*، وهي المهمة التي كان يرى كل من بلزاك وستيندال أنها العمل الأدبي الرئيسي الذي يمكن أن يخدم به الكتاب الحضارة الحديثة، على أن ماداه بلزاك وستيندال وغيرهما من كبار الكتاب الواقعيين لا يفي بالغرض، فنحن في حاجة إلى كتاب يجمعون بين العلم الشامل بالإنسانية والمعرفة بعلم النفس الفردي معرفة لا هي شخصية بحتة كما في عرض افكار ستيفن ديدلاس *Stephen Daedalus* أو عامة كما في عرض افكار ايرويكير الليلية *Night Thoughts of Earwicker* ولذلك أصبح من واجب الكتاب أن يواجهوا مشكلة استخدام معرفتهم بعلم النفس استخداما لا يقتصر على تحليل

نفسيات الأشخاص ، بل يعطينا صورة حية للمجتمع الذى نعيش فيه ، وهو المجتمع الذى لم تجمد بعد القوى المحركة له فتتحول إلى سر لا يمكننا أن ننفذ إليه أو نعرف لا يمكننا تحديه ، ثم أن الحواجز التى كانت إلى عهد بعيد تقوم بين الفقراء والأغنياء ، والتى بسببها كنا نعتبرهما جنسين منفصلين قد زالت ، وبهذا أصبح فى مقدور الفلاح والعامل والجندي أن يعبر عن نفسه تعبيراً طليقاً حراً من شأنه أن يضيف إلى ثروة التعبير البشرى فى مجموعه .

Havelock Ellis

هافلوك اليليس

الأسلوب

فى رأى أن الكتاب تعبير شخصى عن عقل الكاتب ، بيد أنه ليس من الضرورى أن تكون الكتابة هكذا ، فهى قد تكون وسيلة لنقل المعلومات والأخبار ، ومن ثم كنا لانستطيع أن نعتبر الكتب المدرسية كتباً ، ولا أن نعتبر المادة التى تصاغ منها الصحافة هى نفس المادة التى تصاغ منها الكتب . فنحن نعرف الكتاب بأسلوبه الشخصى ، إذ مادام الكاتب يعبر عن نفسه وفرديته فهو لا يستطيع أن يتحاشى الإبانه عن أسلوبه مهما حاول غير ذلك ، ولذلك فلكل كاتب من الكتاب موسيقاه الخاصة به ، ولو أننا لانسمعها إلا فى القلائل منهم ، وفى فترات نادرة غير منتظمة ، ومع أن كبار الكتاب يعبرون دائماً عن أنفسهم إلا أن أسلوبهم لا يكتسب هذه الموسيقى الكاملة إلا تحت ضغط مؤثر كاف لبعثها وإثارتها فموسيقاهم هى ترجمة لمشاعرهم نسمعها فقط عندما تثار أمواج العاطفة ، أعنى أن نسمات النفس تهب على سطح الأسلوب فتبعث فيه حركة منتظمة تختلف فى سرعتها أو شكلها ما بين كاتب وآخر

وإذ يستقر أسلوب الكاتب يخفى أثر روى الكتاب الآخرين فيه إلا فيما يتفق وحركته الطبيعية وسرعته ، وهذه حقيقة مألوفة إلا أننا قد لاندرك أن الأنغام التى تتكون منها موسيقى كل كاتب كبير هى من صنعها أعنى أنه يتسكّر ثروته اللفظية كما هو الحال مع موهبتين الذى تعتمد قوة أسلوبه على اللفظ يبدو بين يديه جديد أكأنه لم يستعمل من قبل . فالكاتب

يرى أن الألفاظ لها معانيها الغنية الموفرة الخاصة بها، وأنها تعيش لتتمو أو تذبل، كما أنه تنبعث منها خيوط تصل بينها وبين غيرها من الأشياء في كل صوب وأنها تختلج بالمعنى الدائم التغير الذى ينتشر جرسه فى مسافات بعيدة، فعمل الكاتب لا يقتصر غالباً أو دائماً على إعداد قائمة مسببة للأشياء التى يراها أو يحسها، بل هو فنان يعتمد على الألفاظ اعتماد الرسام على الألوان فى الصورة التى يرسمها، وكثيراً ما نجد أن كبار الكتاب تستهويهم الألفاظ المجردة، ومن أمثلة هؤلاء شكسبير وكيثس وفيرلاندر، فعقل الكاتب يسير ويتحرك بين الألفاظ لا بين الأشياء، والصلة بين الاثنين وثيقة، إلا أن الألفاظ لكثرة ما استعملت وتكررت على اللسان اكتسبت معانى جمة واكتست بألوان كثيرة، فأصبحت لها حياتها الخاصة بها التى تهتم الكاتب الفنان الذى لاتعنيه دراسة الأشياء التى يراها دراسة محددة مفصلة، فالشاعر الذى يصف الطبيعة وصفاً دقيقاً أميناً مطابقاً للواقع، ليس فى غالب الأحيان بالشاعر العظيم لأن الشاعر حتى فى معناه الواسع ليس إلا أداة للتعبير عن العواطف الانسانية لاعتن الملاحظة العلمية، بيد أنه يستمد قوته من إدراكه للعالم الخارجى فى ناحية أو نواحى معينة، وهو الإدراك الذى اخترته نفسه فى طفولته أو صباه والذى اعتقد أن كل شاعر عظيم منذ هو ميروس إلى يومنا هذا لم يكن يستطيع أن يستغنى عنه. فشكسبير الشاب الذى كتب القصائد الأولى بما فيها من أوصاف دقيقة مطولة لم يكن عظيماً عظمتة ما رلوا، ولكنه كان يخزن المادة التى ظل يستمد منها شعره بعد أن نمت عبقريته، وهذا هو نفس الحال مع جورج أيليوت ومعرفتها بالحياة الريفية، فى طفولتها، وتومس هاردى وإحساسه بالطبيعة فى صباه. وبما هو جدير بالذكر فى هذه الناحية أن الكاتب كلما ابتعد فى كتابته عن الحلبات التى يمكن أن يستعين فيها بهذه

الخزانات الأولية من المشاعر والاحساسات كلها نضب معينه وكلها ضعفت قدرته على إثارة القارىء .

ونحن بمضى الوقت نألف أساليب كبار الكتاب ونستطيع أن ترجمهم لأنفسنا بسهولة ودون أن نعى كما نترجم لغة أجنبية نألفها ، والسبب في فهمنا للألفاظ التي يستعملونها هو أننا قد تعودنا معرفة الطابع الخاص الذى طبعها به كاتبها في حين أن فهمه قد يصعب علينا في بادىء الأمر كما لو كان يكتب بلغة أعجمية نجملها ، فمن منا الآن يتصور أن (أوراق العشب) للكاتب الأمريكى Wlat Whitman كانت في يوم ما عند بدء ظهورها غامضة المعنى يختار القارىء في فهمها ، بل إننا الآن نستطيع أن نفهم جويس وبروست أكثر مما كنا نستطيع ذلك منذ سنوات قليلة ، فالواقع أن الكاتب الجديد يظل غامضاً بالنسبة إلينا إلى أن نجد الباب الذى نستطيع أن نلج إليه منه ، ومن ثم يتضح قول لاندور أن على الشاعر أن يخلق الناس الذين يرغب في أن يستمتعوا بفردوسه .

ومن الغريب أن أكثر الراغبين في تعلم الكتابة يحسون كالألو كانت الألفاظ في ذاتها أقل أهمية من فن تنسيقها وترتيبها ، ولذلك يميل المتعلم إلى دراسة النحو والصرف دراسة دقيقة مفصلة ، وهو ميل يزداد وضوحاً على مر الأيام ، لأن الحضارة في تطورها تنحى ناحية المؤلف المعترف ، به والكاتب الذى يحفره إلى الكتابة حبه للتقليد أو طمعه في المجد يساير الحضارة في تطورها ، الشيء الذى يبعث على الأسى ، لأن الكتابة الحقيقية لا يمكن أن تتعلم بهذه الطريقة ، فكما أن الدورة الشمسية ليست نتيجة لملاحظات العالم الفلكى ، كذلك الكتابة لا يمكن أن تكون نتيجة لقوانين النحو ، وهو الذى يصف ماهو قائم بالفعل ، بعد أن يستكشفه

ويربط بين أجزائه، وصفاً لا بد أن يتغير بظهور كاتب جديد يختلف عن سبقه في استعماله للغة، كما يتغير علمنا بالفلك لدى ظهور نجم أو كوكب أو مذنب في الأفق، وإن من أكبر مظاهر الانحلال في الأمة وفي أدبها خضوعها وخضوعه لقاعدة أو قواعد جامدة لا تتغير، تتشابه معها أساليب الكتاب، فيكتب كل منهم بلغة تقرب من لغة الآخر دون أن يعنى بمراعاة قوانين طبيعته الخاصة به وحده، وبما لا ريب فيه أننا في سبيل مسيرتنا لما نسميه قواعد اللغة مهما كانت هذه المسيرة مريحة أو مفيدة أو لا بد منها، قد خسرنا الشيء الكثير، فالحطأ الجليل كما ننظر الآن إلى الاعتراف به، وهو الحطأ الذي كان يميز كبار وصغار الكتاب في القرن السابع عشر قد أُنمحي وزال لأننا جميعاً نستطيع الآن أن نكتب ما يستطيع أى إنسان أن يقرأه في غير رغبة ظاهرة أو شغف حقيقي، ولكن عندما كتب سيرتوماس براون كتابه *Religio Medici* كتبه بأسلوب قوامه الخضوع للقانون الفردي واستسلام تام للوحى الحر، فجاء أثراً خالداً ما زالت قراءته الآن تخلبنا وتلذ لنا، وقد أدت هذه الحرية لفردية في الكتابة إلى جلال الأسلوب كما أدت مع بيبس في «مذكراته» إلى الوضوح، ولكن هذا لا يعنى أن الوضوح أو الجلال هما قوام الأسلوب، «سئل بيرجسون مرة عن الكيفية التي يجب أن يكتب بها الفلاسفة فأجاب إجابة تنطبق في نظره على الفلاسفة وغيرهم من الكتاب — قال ان استعمال اللفظ يعتبر صحيحاً ما دام القارى يتقبله دون أن يلحظ، وأنه في النثر الفلسفى كما في كل أنواع النثر الأخرى بل وفي كل الفنون «يعتبر التعبير كاملاً إذا جاء طبيعياً مصدره الحاجة والضرورة كما لو كان مقدراً له أن يكون كما هو، فلا نتوقف أمامه بل نستمر في قراءتنا، لنرى ما يحاول الإبانة عنه، كما لو كانت الفكرة والتعبير

شيئا واحدا لا ينفصلان ، وبذلك يستطيع الأسلوب أن لا يرى لأنه شفاف . . ومن هذا نستخلص أن يبرجسون أيضا كان يعتبر أن الوضوح هو قوام الأسلوب ، إلا أنني لا أوافق معه في هذا الرأي إذ ليس الأسلوب قطعة من الزجاج كل ما يهمننا فيها أن تكون صافية خالية من الخدوش ، وهو كذلك ليس مجرد وسيلة شفاقة لا ترى ولا حلة يكتسى بها الفكر ، بل هو الفكر نفسه كما قال جورمونت ، أو إحالة الجسم الروحي إلى جسم مادي حتى يتسنى لنا أن نفهمه وندركه ، ولذلك يجب أن يكون جميلا على قدر ما هو واضح ، وإلا فشل في أداء مهمته

ولأجل أن نلم بالجمال الفني يجب أن نستعرض الكشف الدائم بين المحيطين ، محيط الخيال ومحيط الخلق ، أى الشكل الداخلى والذى الذى يكسوه ، والذى قد يشتت انتباه الفنان نفسه فى بعض الأحيان ، قال النبى اسحق مرة أنه كان يبدو لمن حوله من الناس مجرد « رجل يستطيع أن يعزف جيدا على آلة موسيقية » ولكنه لم يكن يدرك أنه بدون هذه الآلة الموسيقية التى كان يجيد استعمالها لم يكن فى استطاعته أن يجعل لنبؤاته قوة أو كيانا ما ، وأن الموسيقى إذا زالت معها الرسالة التى يمكن أن تؤديها وهذا صحيح بالنسبة لكل الأنبياء والشعراء ، فنحن لا نملك إلا أن نسير وراء العازف المجيد حتى ولو أدى بنا التشير إلى التهلكة .

على أن حرية الفن لا تعنى مطلقا سهولته ، بل ربما كانت تعنى العكس ، إذ أن صنع الشيء وفقا لنموذج أو لنماذج معينة عمل سهل كل السهولة ، فالمشكلة واحدة بالنسبة للفنان الذى يسعى إلى اكتساب أسلوب موضوعى كما هى بالنسبة للفنان الذى يسعى إلى اكتساب أسلوب شخصى ، وقد حاول فلوير أن يكون موضوعيا أكثر من أى فنان آخر ، وأن يشكل اللغة فى قوالب

فنية مطلقة تسعى إلى الكمال دون أن تكون لها به صلة ذاتية ، وكذلك حاول نيتشه ، وهو من أكثر الفنانين ذاتية في أسلوبه ، أن يعمل في صفحة من النثر كما يفعل المثال في تمثاله ، على أن النتيجة في كلتا الحالتين متشابهة ، وهي أن الأسلوب الشخصى أسلم كما أنه في أغلب الأحيان أقدر على التأثير فينا من غيره . ولقد حاول كبار الكتاب النثرين في الامبراطورية الفرنسية الثانية أن يصوغوا نثرا موضوعيا ، ولكن جماله جاء في النهاية أقل بكثير من المجهود الذى بذل في إنتاجه ، وقد قال شقيق جول دى جوناكور أن أخاه قد مات نتيجة للجهد الشاق الذى قام به ليكتسب أسلوبا موضوعيا يمكنه من التعبير عن الحياة كما رآها ، ولكنه فشل رغم ذلك في شق طريق جديد للكتابة ، فنحن لا نقرأه الآن إلا على أنه وثيقة تاريخية فحسب . ولكننا نستطيع أن نقيم الدليل فى كل كاتب من كبار الكتاب على أن هناك ما هو أعمق من هذه المحاولات والمثل العليا التى يسعى إليها بعض الكتاب ، وهو قانون يجب أن نتعلمه ولكننا لانستطيع أن نعلمه ، وأعنى به قانون منطق التفكير ، وبه يستطيع الكاتب أن يستغنى عن كل القواعد المألوفة للكتابة والتأليف لو أنه استطاع أن يتبع فى دقة ووضوح الشكل والطريق الذى يتخذه تفكيره — ذلك هو القانون الذى يجب أن يسعى إليه دائما والذى لن يرتاح إلا إذا أدركه ، إذ أن كل تقدم أو تطور فى الأساليب الأدبية لا يمكن أن يتأتى إلا بأن نطرح جانبا أساليب العصر السابق التى كانت جميلة فى يوم ما لأنها كانت حية والتى أصبحت تافهة زائفة لأنها قد ماتت . وما استطاع سويفت أن يجعل لأسلوبه هذه القوة وأن يكسبه هذا الجمال الذى يحسه كل قارئ له إلا لأنه كان يكتب وفقا لمنطق تفكيره ، إذ من دعائم الأسلوب الأدبي

أن يكون مرنا، قريبا كل القرب في تعبيره من نفس الكاتب، وهما الصفتان اللتان تميزان كل الآداب العظيمة، فانت لو قارنت بين شكسبير ومعاصريه لما استطعت أن تقول أنه كان يمتاز على مارلو في خياله أو على جونسون في تفكيره ولكنه كان يفوقهما كثيرا في غير هاتين الصفتين، فقد استطاع بفنه الذى لا يمكن أن نقارنه بفن آخر، أن يصوغ حلة من الكلام مرنة في قوتها شفافة، تصل بين نفسه وبينك دون حاجز أو عائق، تستطيع في غير عناء أن تعبر عن أية عاطفة من العواطف أو أية فكرة من الأفكار التى قد تختلج بها رأس صاحبها، وهذا ما فعله ويفعله كل الكتاب الذين يؤثرون فيمن يأتى بعدهم، فهو يطرحون جانبا الزى اللغظى البالى العتيق ويصنعون بدلا منه زيا آخر أكثر بساطة وأكثر ألفة يستطيع أن يعبر عن دقائق الفكر والشعور التى بدت في وقت ما لا يمكن التعبير عنها، وقد أتى بهذا في النظم الانكليزى كوبر ووردزورث وفي النثر الانجليزى أديسون ولام، كما قد أتى به في النثر الحديث بروست في فرنسا وجويس في انجلترا، ومما لاشك فيه أن الكاتب يستطيع بالملاحظة والمران وتقليد كبار الكتاب أن يشق لنفسه أسلوبا قد يصبح به معبود الجماهير كما كان ستيفنسون، ولكن الكاتب العظيم لا يتعلم إلا من نفسه، فهو يتعلم الكتابة كما يتعلم الطفل المشى، لأن قوانين منطق التفكير لا تختلف عن قوانين الحركة الجسمية، على المتعلم أن يجرب الوقوع والتزدد والوقوف قبل أن يدرك إدراكا تاما ذلك الروى المقدس التى تتحقق به إنسانيته — ولكن التعلم يتوقف في أساسه على بنيته وطبيعته لا على تقليده للآخرين — يجب أن ينشأ الأسلوب عن طريق محاكنا للنماذج الطيبة « هكذا يقول المتفقه الذى لا يعرف شيئا عن الأسلوب لأن الأسلوب الذى يقوم على النماذج إنكار للأسلوب .

على أن الحماس والبطولة التي تبذل لإحراز الأسلوب الكامل تزايد كلما تقدم العهد بالحضارة ، والسبب في هذا يرجع إلى تزايد العوائق التي توضع في سبيل الأسلوب ، وهي التي تتألف في غالب الأحيان من القواعد الآلية والتقاليد الجامدة ، مما يجعل المرأ يرتاب في أن قوى الحياة يمكنها بالفعل أن تتغلب على جمود الموت ، ولذلك تجد كبار الكتاب ينفقون جهدا عظيما ويلاقون من الغناء والنصب القسط الوفير ليمكنوا من تحطيم قوالب الأسلوب العتيقة حتى يصبوا الحياة الجديدة في قوالب جديدة ، وذلك شأنهم من دانتى إلى كاردتشى ومن رابليه إلى بروسست ومن تشوسر إلى ويطمان ، على أن قوى الموت سرعان ما تتجمع خلفهم تحاول أن تطبق عليهم ، ومن ثم كنا في حاجة دائمة إلى الأبطال . والواقع أنه ما من امرئ يستطيع أن يكتب شيئا ذا قيمة إلا إذا كان بطلا في أعماقه مهما بدا لمن حوله من الناس في وداعة الحمل . وإذا كنا قد سلمنا بأن التقدم في الأدب يتوقف على صفتين أساسيتين من صفات الأسلوب هما المرونة والألفة ، وعلى مسامرة التعبير مسامرة دقيقة لحركات النفس البشرية في هبوطها وصعودها ، فهذا عمل لا يمكن أن ينتهى ، لأن كل كاتب جديد يكشف عن طبقة جديدة من الطبقات التي تتألف منها الحياة ، وإذا يحفر ويتعمق به الحفر إلى قرارة نفسه تتكشف له نفس أسرته وشعبه والإنسانية جمعاء ، لأن الكاتب العظيم يجد الأسلوب مثلما يجد الصوفى الله في روحه وقلبه .

والكتابة عمل روحي وذهنى شاق ، لا يمكن أن نألفها إلا بالجهد المتواصل والصبر والجرأة ، على أننا لا نصل بهذه جميعا إلا إلى مبدأ الطريق ، لأن الكتابة فوق هذا تعبير عن شخصية الفرد التي قد تظهر من تلقاء نفسها ، أو قد نضطر إلى اظهارها في بطيء خارج عالم من المشاعر الداخلية التي لا يمكن

لأحد أن يسيطر عليها . ولكن حتى لو أفلحنا في هذا لكننا بعيدين عن الأسلوب الكامل، لأنه يعنى أكثر من الخلق المنظم المتعمد، وأكثر كذلك من الخلق اللاشعورى الذى يحاول الفرد به أن يعبر عن نفسه، وذلك لأن النفس التى يحاول التعبير عنها بهذه الصورة هى مجموعة من الميول الموروثة التى لا يعرف صاحبها من أين جاءت، والتى يلزمه لأفراغها فى قالب الألفاظ الغريب السحرى مزاج شاذ بعض الشيء، أو حساسية غير مألوفة. وهكذا نعود فى النهاية إلى النقطة التى بدأنا منها حديثنا وهى أن الكتاب فى معناه الكامل هو تعبير عن شخصية الكاتب، والفن فى هذا التعبير لازم، ولكن الزم منه أن تكون فى صدر صاحبه عاطفة قوية تضطره إليه، ولذلك فنحن نجد اليوم مئات الكتاب وخاصة فى أمريكا لا يرون فى الكتابة أكثر من أنها صنعة يستطيع أن يمارسها كل من يحذقها، وهم فى ذلك مخطئون لأنهم قد ينتجون من الكتب ما قد تدل على مهارة صانعها وقدرته وما قد تبدو فى أول الأمر آثارا فنية ولكنها ما تلبث أن تذوى وتذبل .

على أن العاطفة وحدها لا تكفى فثلا د . هـ . لورانس لم يكن يعنى بالإنتاج الفنى، فلم يكن غرضه الأساسى من الكتابة أن يكون فنانا، بل كان كل همه أن يعبر عن آرائه التى كانت تعنى فى نظره كل شيء ولكنه رغم هذا يعيش اليوم بيتنا بفضل فنه، أما آراؤه فلا نستطيع فى أغلب الأحيان أن نفهمها لأنها مضطربة غامضة .

فاذا أردت أن تكتب يجب عليك أن تتبع الطريق الذى تهديك عاطفتك إليه، ولكن ثق أنك إن لم تصبح بعد أن تطرق هذا الطريق فنانا - أدركت ذلك أم لم تدركه - فانك قد فشلت فى أن تكتب ما يمكن أن يسمى أدبا .

واجبات الكاتب

ربما كانت مسئوليات الكاتب لا تزيد على مسئوليات غيره من الناس ولكن من المحقق أن مداها أوسع، فواجبات الرجل العادى مقصورة على بيته وعمله والمجتمع الذى يعيش فيه، أما واجبات الكاتب فلا تقتصر على شخص دون الآخر أو بيئة دون الأخرى، وأول هذه الواجبات كما هو الحال مع كل إنسان واجبه نحو نفسه، ولكنه فى هذه الحالة واجب له أهمية عظمى لأن قراءه يتأثرون به تأثرا عظيما .

ومما لا شك فيه أننا لا نستطيع أن نعطي إلا ما نملك، ومهما طال الزمن أو قصر فلا بد أننا فى النهاية سنعطى ما عندنا، مهما حاولنا أن نخفى الصورة التى يتشكل بها هذا الكرم الذى لا يد لنا فيه، وقد قال جيته « لا حاجة إلى أن تطلعن على ما يفكر فيه أو يقوله فلان من الناس فهذا لن يعرفني به ولكن حدثني عما يفعل فاعرفه حق المعرفة » والخداع مهما طال ومهما تطلب من مهارة ومشقة فهو لا يمكن أن يدوم - وقد كنت مرة أتحدث إلى رسام للحيوانات فقال لى « لا أجرؤ على تعليق صور هذه القطط على الحائط إذ فى هذا عرض لدخيلة نفسى لا يليق » .

والرجل العادى يستطيع أن يتغلب على صعوبة الكشف عن نفسه فيحتفظ بصفاتها ومكوناتها بعيدة عن الأعين . أما الفنان فلا يقوى على هذا لأنه فى كل خلق يخلقه لا يكشف فقط عن الموضوع الذى يعالجه، بل وعن طبيعة الخالق نفسه، وكل الفنانين بما فيهم الكاتب يدركون أنهم مهما حاولوا

إقصاء الموضوع الذى يعالجونه عنهم فلا مناص من أن يصبحوا هم أنفسهم جزءا مما يحاولون التعبير عنه . فالرسام مثلا يرسم نفسه كما يرسم النموذج الذى أمامه فى الصورة التى ينتجها، والكاتب الروائى مهما حاول أن لا يصور شخصيات أصدقائه فى قصصه لا يستطيع أن يتخلص من تصوير نفسه فى هذه القصص ، على أن للطفل كيانه المستقل مهما كان يشبه والديه، وكذلك الحال مع الأثر الفنى يجب أن يكون كيانه مستقلا عن خالقه، ولو أن الصلة بينهما وثيقة .

ومسئولية الكاتب نحو نفسه تتطلب منه أن يكون رجلا كاملا من الناحية الفكرية، إذ كيف يتسنى له أن يقدم لقراءه شيئا يستحق القراءة لو أنه كان جاهلا لا يختلج عقله بالنشاط الحيوى الذى عليه أن يستمد منه سبقه من كبار المفكرين والكتاب . وفى رأى أن الكاتب الذى لم يقرأ فى عمق وأناة وروية يشبه الطاهى الذى لا يملك من أمور الطبى إلا لسانه يتذوق الطعام به، على أن القدرة على هذا التذوق لا يمكن أن تولد فينا بل تربي ، وأفضل السبل لتربيتها هى دراسة أحسن ما أنتج فى الموضوع أو الباب الذى نعالجه .

ولما كان الكاتب عاجزا عن أن يصوغ نفسه بيده، كان واجبا عليه أن يواجه هذه النفس مواجهة صريحة، فالكاتب الأمين لا يحاول أن يكون أفضل أو أسوأ مما هو عليه فى الواقع ، وكل ما ينتجه جزء لا يتجزأ من دخيلة نفسه، ولذا كان لزاما عليه أن يبين ان كانت نفسه ، أعنى أفكاره ومشاعره وعواطفه تصلح للقراءة . أما الكاتب الغير أمين فأنصح له بتغيير عمله واتخاذ مهنة أخرى لا يسهل على الناس معها استكشاف خداعه، أو يكون هذا الخداع فيها أقل اضرازا بهم، إذ أن مصير الكاتب المخادع

أن يكشف عن خداعه الجمهور الذكي فيحتقره ، أو يعيش في أذهان نفر تافه مخادع من الناس ، عليه دائماً أن يعبر عن تخيلاتهم المحببة إليهم .
أما الفنان الأمين فيتوغل عمله في نفسه حتى يصبح جزءاً عضويًا منها ، ولذلك فإن ما نسميه بالابتكار في الفن ليس إلا مظهرًا من مظاهر الأمانة الفنية ، إذ أننا جميعًا نستطيع أن نكون مبتكرين لو كنا صادقين ، لأن حقيقة كل منا تختلف عن حقيقة الآخر ، وإنما تتشابه الطرق التي نستعملها لاختفي بها وراء حواجز معينة ، والكاتب القصصي يستطيع أن يخفي وراء عدد كبير من هذه الحواجز ، إلا إذا آثر أن يكون أمينًا لفنّه ، فلهذه في هذه الحالة عدد لا يقل من السبل التي يستطيع خلالها أن يكشف عن نفسه ، وهذه حقيقة نستطيع أن نتبينها لو قرأنا كبار الكتاب القصصيين إذ أنهم يكشفون عن أنفسهم كشفًا تامًا في كل ما يكتبون ، ولذلك فنحن لا نحتاج إلى ترجحات تفهم بها حياة جين أوستين مثلاً أو ديستفسكي أو فلوير فقد صوروا لنا في كتبهم ما كانوا عليه في حياتهم .

على أن للكاتب القصصي واجب آخر إزاء شخصيات قصصه ، وهو أن أن يحترمها احتراماً متساوياً ، وأن يعطى كلا منها المجال لتنمو ، ويمهد لها التربة الصالحة التي تساعد على هذا النمو ، وألا يستغلها في خدمة آرائه بل يجعلها تعبر عن آرائها هي ، وتعمل لا كما يتصور الكاتب نفسه يعمل بل كما تتصور هي نفسها تعمل لو أنها حلت محل الكاتب . فالفيلسوف والشاعر والناقد كل منهم يملك الحق في أن يجعل مما يكتب مجالاً للتعبير عن آرائه . أما الكاتب القصصي فليس له هذا الحق ، إذ يجب عليه أن يعبر عن الآراء والأفكار التي تتميز بها شخصيات قصصه لا آراءه وأفكاره هو . إذ أن أن الكشف عن نفسه لا يتحقق عن طريق الوعي والشعور بل عن

طريق معالجته لشخص قصته كلها ، وكلما كانت هذه المعالجة موضوعية بعيدة عن الغرض والشحيز ، كلما ظهرت نفسه خلالها أوضح وأقوى ، ولأجل أن يتحقق له هذا الإدراك الموضوعي للحياة الذي يستمد منه مادته ويشكل شخصه ، يجب عليه أن يحدد عقله من وقت لآخر عن طريق التفكير والقراءة والاتصال بالناس ، كما أنه في حاجة أيضا إلى قراءة النقد الجيد المفيد ، ولكن هذا الأسف نادر في أيامنا هذه . وبما لا ريب فيه أن الإنتاج السريع الكثير من شأنه أن يضعف التربة التي ينتج منها ، لأن خيال الفنان ليس إلا استغلالا لخبراته ، التي إن لم تكن خبرات حقيقية قوية لعجزت عن إثارته ، ومثل هذه الخبرات لا تتأق دائما للعقل مهما كانت حيويته ، والواقع أن غذاء الفكر أمر صعب ، فقد قال هين « لقد صغت من آلامي وأحزاني الحسيسة أغاني صغيرة ضئيلة » وقليل من الكتاب من يستطيع أن يجعلوا لخبراتهم قيمة أغاني هين ، ولكنهم جميعا ملزمون بأن يكشفوا عن عقولهم لقراءهم

فإذا قدم الكاتب للجمهور مادة مهوشة ومشاعر زائفة واستنباطات رخيصة وقصصاً وهمية لا تمت للواقع بسبب ، خدعه وفشل في أداء واجبه نحو نفسه ونحو جمهوره الذي قد لا يحس بأن المادة التي بين يديه مغشوشة إلى أن يتذوق مادة أخرى سليمة ، أو الذي قد يكون في بعض الأحيان فاسد الذوق فيفضل الزائف على الصحيح ، ومثل هذا الجمهور الأخير يتطلب من القصة أن تنتهي نهاية مفرحة ، وأن تصطبغ بالتفاؤل كما يتطلب من الكاتب أن يمدد بالمواظع دون الحقائق وبالكلام الطريف الاخاذ دون الفكر الرزين المتشد ، ولكنه في مطالبه هذه يعرض نفسه لأخطار جسيمة ويكشف عن حقيقة هامة ، هي أنه هو الآخر قد فشل في أداء واجبه

نحو نفسه لأنه يسعى إلى الهروب من الحقيقة ، ومثل هذا الجمهور ومثل هذا الكاتب لا يهتم الفنان الجاد في شيء ، فهو يعلم أنه يجب عليه أن يعبر عن الحقيقة التي يمكنها بين ضلوعه سواء أحبها الجمهور أم لا ، وسواء ربح أم خسر ، فإن فشل في أداء هذا الواجب انتفت عنه صفة الفنان ، وانحصرت مهمته في تسليّة الناس أو في العبث والتهريج في سبيل النفع الشخصي ، والتسليّة عمل مفيد تجد فيه العقول المنهكة مجالاً للراحة ، ولكنها فائدة وقتية زائفة ، والكاتب الذي يعمل على تسليّة القراء لا يستطيع أن يخلق ، أما الفنان الأمين لنفسه فهو لا يكف عن الخلق في كل عمل يعمل . أما مقدار الكسب المادى الذى يفيد من هذا الطريق فهذه مسألة تتعلق بالجمهور أكثر مما تتعلق به ، فالفنان يجب أن يعيش ، وإذا كان إنتاجه يفيد غيره في شيء فله من الحق في الكسب والحياة مثلاً للخباز ، وما الفرق بين الخباز والفنان إلا أن الأول يرضى حاجة مباشرة أما الثانى فيرضى حاجة لانحسبها مباشرة ، كما أن عليه أن يدرب جمهوره حتى يدركوا حاجتهم إليه ، في حين أن الخباز لا يحتاج إلى مثل هذا التدريب . ولكن مما يؤسف له أن أغلب القراء لم يتدربوا بعض التدريب الكافى ، ولذلك يصعب عليهم التعرف على الحقيقة ، أما القارئ المدرب فيتعرف عليها بسهولة يداخله بعدها شعور بالامتنان والأخوة نحو الفنان ، لأن الفنان الحقيقي لا يعاود على غيره من الناس ، فمادته هى مادتهم ، وإنما استطاع أن يكون فنانا باستعماله لها استعمالاً معيناً .

والفنان الحقيقي طيب للعقل ، حتى ولو لم يكن فى مقدوره أن يشفى المريض بل يشير إليه فقط ، ومن ثم كان احساسنا بالراحة عندما ننتهى من قراءة أو مشاهدة أى أثر فنى . أما الطبيب الذى يدعى القدرة على شفاء

كل الأمراض المستعصية فهو طبيب زائف يعرض حياة مرضاه للخطر، وكذلك الحال مع الكاتب الذى يثير فينا مشاعر سقيمة تأفة، أو الذى يحاول أن يصور المستقبل بصور خلافة تهر العين، فهو خطر جسيم على العقل والقلب البشرى، وكثير من القصص الساحرة التى كتبت بمهارة فائقة زائفة ضارة لأنها تصور من الناس ومن العواطف والاحساسات ما ليس له وجود فى الواقع، وقد يكون الرجل الأمين أقل سحراً وجاذبية من الغشاش، ولكننا لا نستطيع أن نعتمد على الثانى اعتمادنا على الأول، إذ أن الأمانة الذهنية هى أبسط مؤهلات الفنان فهو يستطيع أن يكذب لغيره من الناس إذا شاء، أما أن كذب لنفسه فزور ما يصوره اتفت عنه صفة الفن، لأن الفنان الحقيقى يعرف أن مكنون نفسه من مكنون نفوس غيره من الناس، وهو لذلك يجهد ليكشف عن المادة التى يصاغ منها القلب البشرى .

ومن واجبات الكاتب ألا يكون متفائلاً أو متشائماً، إذ أن كلتا هاتين العادتين دليل على مرض العقل، بل أن يواجه كل ما يراه دون تحيز . يوصى براوننج فى إحدى قصائده بأن على الإنسان أن يستقبل الغد ببشاشة ظاهرة، وهو أمر يتطلب منا الشجاعة دون شك . ولكن ان نستقبل الغد فى غير بشاشة وفى غير تقطيب أمر معقول يتطلب فى الغالب قدراً من الشجاعة أوفر بكثير . وعلى الفنان أيضاً أن يكشف للجمهور عن الحقيقة المطلقة بعد أن يكون قد اكتشفها لنفسه ، فالآثار الفنية لها مميزاتها التى يستطيع النقاد التعرف عليها والكشف عنها لغيرهم ، ومن ثم كانت قيمة الناقد الذى يعاون فى ميلاد العبرى ، والذى تتوقف حياة كثيرين من الناس على مبلغ علمه وحذقه لفنه، كما أن من واجبه أن يحمى الفنان لا أن

يحاول ارضاء ذوق الجمهور الفاسد، فيشبط بذلك همسة الفنان الذى لم ينضج بعد ولكن يرجى منه، الخير، لأن الفنان لا يولد بل يصنع .
وعلى الكاتب أن يحذر من أن تؤثر فيه آراء أو مطالب الجمهور
فليس كل القراء رجال أعمال متعيين، ولا كل القارئ فتيات يخشى على
عذرهن من الحقيقة فالعذراء لا يمكن أن يتال من عذر ما شيء، والقارىء
المتعب يستطيع أن يريحه أثر فنى صادق أكثر مما يريجه الكتاب الزائف
الذى يزول أثره برواله عن العين . أما من فسد ذوقهم فهم ضحايا يجب
على الكاتب أن يشفق بهم لا أن يكتب، لهم ولما كانت الحضارة هي
المسئولة عن هؤلاء الضحايا كان في استطاعة الكاتب أن يدفعها على
اصلاح نفسها بتعاونه مع افضل ما فيها لا بتستره على الاعضاء المريضة
منها، على أنه من المشاهد أن ذوق الجمهور عامة قد تحسن في السنوات
الآخيرة تحسناً لا يسايره الانتاج الفنى الحديث الذى يشبه الأحجار تقدم
لجائع يطلب الحبز، على أن ظروف الحياة مهما اختلفت وتباينت فالحقيقة
القائمة التى لن تتغير هي أن اختلاط خيال الكاتب بذرات من الرماد
دخيلة عليه أمر ضار به كل الضرر، وان الواجب يقضى عليه بأن لا يدع
لمثل هذه الذرات سيلا إليه .

بين الشاعر والمقارئ

يتساءل الناس في كل زمن وفي كل مكان عما إذا كانوا يعيشون لغرض ما وعن ماهية هذا الغرض إذا وجد ، ولكن أغلبهم يتحاشون الاجابة على هذا السؤال ، فينتقلون من عمل إلى عمل تشغلهم أمور الحياة الدنيوية عن أى شئ آخر ، وهم في تنقلهم هذا يبحثون عما يليهم ويكون لهم بمثابة المخدر أو المسكن ، كالسينما والرواية التى تتبع رغباتهم وشرب الخمر وغير هذه من الأمور الشائعة المنتشرة التى يلجأ إليها الناس ، حتى أن الدس هكسلى يصور الحياة الحديثة على أنها رق منظم تتخلله طقوس من اللهو والعبث . وأمثال هؤلاء الناس « متهربون » والمتهرب فى تعريف علم النفس هو الشخص الذى يسعى دائما إلى الهروب من مسألة أو صعوبة جديدة تواجهه بأن يفعل شيئا أما أن يخدره ، أو يزوده باحساسات قوية حادة من شأنها أن تعوقه عن التفكير فى سبب هروبه ، على أننا جميعا نتطلب قسطا من الهروب أو الراحة ؛ ولذلك يجب أن لا نخطئ فنعتبر هروبنا الشعورى من العمل أو من المصاعب التى تواجهنا أحيانا تهربا . وفى استطاعة الفن أن يزودنا بالهروب فيشغلنا بعالم خيالى يحقق لنا رغباتنا ، نجد فيه صلة ما بين الجريمة والعقاب والجد والثواب والمهارة والنجاح وجمال المظهر والزواج ، أو ينسبنا متاعبنا وآلامنا بطريقة ما .

وينحى نقد الشعر فى السنوات الأخيرة هذه الناحية التى يرى أصحابها أن الهروب هو المهمة الوحيدة للأثر الفنى فنجد ج . أ . اسبندر يكتب

في عدد ابريل لسنة ١٩٤٠ من مجلة « الأفق » يقول « ولكنى أحد هؤلاء الناس العديدين الذين يبحثون في الشعر عن الراحة » والراحة ، كما هو واضح ، طريقة من طرق الهروب ، وقد تغالى النقاد في هذا الرأي حتى أصبح نظرية وعقيدة ، فهم يقولون بأن الانسان في هذه الأيام يجهد ويضنى نفسه كثيرا ، وهو لذلك في حاجة ماسة إلى الترويح عن النفس بوسائل شتى يجب على الفنان أن يوفرها له ، فيزود الجمهور بما يتطلبه - وهذا رأى خاطيء يعنى أن صاحبه لا يفهم كيف يعمل الفنان فقد كتب شارلى شابلن (وهو فنان واضح كل الوضوح سهل الفهم) في مجلة « ادباني » منذ سنوات قليلة يقول بأن الجمهور لا يعلم ما يريد إلا بعد أن يناله ، وأنه لم يفكر قط فيما قد يعجب جمهوره أو لا يعجبه - وكتب روبرت ريسكن أيضا وهو صاحب فيلم « مستر ديدز في المدينة » وأفلام أخرى مشهورة يقول « أنا لا أفكر في السوق مطلقا ، بل أعمل مدفوعا بحافز داخلي فاذا تملكنتى فكرة سمعت إلى اخراجها بكل مالى من قوة » وهذا الرأى يدحض مع سابقه آراء من يقولون بأن الفنان يجب أن يزود جمهوره بما يتطلبه ، وأن مهمة الفن أن يسهل لنا الهروب من الحياة ، فكثير من الناس لا يرغبون في الهروب بل يفضلون مواجهة الحياة كما هي وبما قد يكون لها من غرض أو أغراض ، ولما كان الكلام عن الغرض المطلق للحياة قد يؤدى بنا إلى فلسفة عميقة متشعبة الأطراف يكفي هنا أن تقتصر على الغرض من الحياة كما يتمثل في حياة الفرد ، وهو الذى يمكن أن نحددده بالسعى إلى الحياة الموفورة المكتملة ، ذلك السعى الذى كلما سرفنا فيه شوطا أو غنمنا منه نصيبا معينا أحسنا بالسعادة ، وهو بعد ذلك ، الطريق الذى نتمو به وتنطور ، إذ أننا نولد بميول ومؤهلات معينة عقلية وجسمية تتحكم فيما نفعل ، مشتركة في ذلك مع الحوافز التى

تدفعنا إلى العمل، وهى التى قد تكون قوية فى البعض ضعيفة فى البعض الآخر . يقول ج . ب بريستلى أنه كان واحدا من مجموعة من الشبان تهتم بالفن والأدب والحياة اهتماما جديا، وأهم كانوا جميعا يرغبون فى أن يصبحوا كتابا ولكن بريستلى هو الوحيد الذى نجح فى هذا ، معللا السبب فى نجاحه لا إلى زيادة قدرته، بل إلى قوة الحافز الذى دفعه إلى مثابرة المجهود حتى أصبح كاتباً ، فى حين قنع أصحابه ببعض الوظائف الكتابية ، فكما كان الحافز قويا كلما استطاع الفرد أن ينال أكثر من غيره، وأن يفعل أكثر من غيره ، إذ يسيطر الدافع على عقله وعواطفه فيوجهها وجهة واحدة ترضى الرغبات الكامنة فى نفسه .

وكما أن الدوافع تتحكم فى حياة الفرد، كذلك تؤثر فيها الصدمات التى قد تسبب كبت الحافز أو الرغبة فى النفس كبتا ينشأ عنه ما نسميه بالمرض أو الاختلال النفسى - على أن خبراتنا لا تتكون فقط من هذه الصدمات فكل شيء نعمله أو نحس به أو نسمعه أو نراه أو نلسه أو نتذوقه أو نفكر فيه يكون جزءا من خبرتنا، له أثر قد يكون واضحا وقد لا يكون واضحا فى حياتنا . ولذلك كلما ازداد نمونا كلما ازدادنا تعقيدا حتى إذا بلغنا أو قاربنا سن العشرين أصبحنا كائنات مركبة حقاً، ولما كانت العناصر التى يتألف منها هذا المركب مختلفة متباينة كان من الضروري لجمال الفرد وكمال الحياة أن تتآلف وتتحد فى إطار يقرب ما بينها من فروق ، وكلما ازداد هذا الإطار أو هذا الطابع وضوحا كلما ازدادت شخصية الفرد قوة وكَمَلا ، يبطل معه الاحساس بنقصه أو ضعفه أو باليأس أو برغبة مبهمة فى شيء مبهم تطفى على النفس فيحسها أحيانا ولكنه لا يستطيع أن يدرها .

تبين مما قدمنا أن كلا منا مركب من العواطف والأفكار والاحساسات التي قد ينسجم بعضها مع البعض الآخر ويتألف فتصبح جزءا كاملا له في نظرنا وفي حياتنا ما يعنيه . بيد أن الكثير منها يظل متباعدة متنافرا كطر في جبل متباعدين على الخبرة التي نالها من الحياة أن تصل بينهما ، فيكتمل الاطار وتكتمل معه الشخصية ، ولما كان الفن يزودنا بالخبرة كان تبعا لذلك عاملا مساعدا على اكتمال الإطار ، فإذا سلطنا بأن هذه هي إحدى المنافع التي نالها من الأثر الفني ، استطعنا أن نرى أنه ليس من الضروري أن يزودنا بالسرور بل أنه قد يزجنا ويدعونا إلى النفور منه في أول الأمر -- ونحن إذ نجرب أثر الفن فينا ، إن كان يهمننا ويلعب دوره في إكمال الاطار ، يخامرنا شعور بأن ما نراه أو نحسه صحيح يجب أن يكون كما هو ، والعاطفة التي تستولى على مشاعرنا حينذاك هي عاطفة الاحساس بالجمال ، وهي في الغالب أقوى العواطف جميعها وأكثرها بقاء في الذاكرة -- ويشاطرنا هذا الرأي الأستاذ أ . أ . ريتشاردز في كتابه « العلم والشعر » فهو يشبه العقل بمجموعة من الإبر المغناطيسية كل منها تؤثر في الأخرى ، وهي كذلك تستوى في خطوط واتجاهات مختلفة مؤقته إلى أن يجيء الأثر الفني فتضطرب وتهتز ، وتتجه اتجاهات جديدة ، وقد كتب في ذلك يقول « ينضج الفرد وهو مجموعة واسعة من مراكز الاهتمام والشوق ، بعضها منظم وبعضها فوضى ، كما أن بعض مناحي شخصيته تكون قد نضجت واكتملت ، في حين يظل البعض الآخر معقدا ملتويا ، وهذا هو المركب المعقد المتباين العناصر الذي على القصيدة أن تخاطبه فتحدث فيه اضطرابا أحيانا ، وتكون أحيانا أخرى السبب في هدوئه واستقراره ، على أنها في أغلب الأحيان تقوم بالوظيفتين معا . » ومن

هذا يتبين أن للفن مهمتان، الأولى توفير الخبرة، والثانية توفير الراحة، أو ما سميناه الهروب للكيان المتعب. أما الخبرة فالفن يوفرها لنا على النحو الآتي، إذ قد يكون إحساسنا بخبرة ما غامضا أو ناقصا بعض الشيء فيوضحه لنا الأثر الفني أو يكمله، لأن الفنان بما أوتي من حساسية دقيقة يستطيع أن يربط بين العناصر التي تتألف منها الخبرة ربطا لا تقوى نحن عليه، ولذلك كثيرا ما نقول بعد أن نقرأ قصيدة ما « هذه هي نفس مشاعري ونفس أفكاري »

فالواقع أن أغلبنا لا يحسنون التعبير، مثال ذلك أنا قد نخرج في الصباح فنحس بأشعة الشمس دافئة تلس وجوهنا ونراها تتعكس على أوراق الأشجار التي تتحرك في خفة مع النسيم، ثم تطرق آذاننا زقزقة العصافير، ونلاحظ الظلال والألوان المختلفة التي يتداخل بعضها مع البعض الآخر — نحس كل هذا وأكثر منه فيداخل شعور قوى بالحياة ولكننا لا نستطيع أن نعبر عنه بأكثر من قولنا « هذا صباح جميل » — ثم يأتي الشاعر فيصوغ قصيدته من كل هذه الاحساسات، وعند ذلك يتضح لنا معنى الخبرة ويكتمل أثرها في النفس اكتمالا لا يمكن أن يؤديه شيء آخر غير الفن — ومن الخبرات نوع آخر لا يستطيع إلا الفن أن يوفره لنا وأعني به المعرفة في أدق معانيها، أو الصلة بين الفرد وبين الكون، الأمر الذي يبدو أن العلم يوضحه لنا، ولكن العلم ناقص لأنه يعمل خلال العقل فقط، ولا يستطيع أن يفسر إلا العلاقات الآلية، أما الحقائق المطلقة فلا يقوى على إدراكها والالامام به إلا الفرد في مجموعه عقلا وعاطفة معا، كما لا يستطيع أن يوفرها لنا إلا الفن الذي يتخذ من العقل والعاطفة مادة له — ومن ثم يتبين لنا أن عظمة الأثر الفني

تتوقف على مدى وتنوع الخبرات التي يوفرها لنا، فسر حيات شكسبير مثلا توفر لنا الشيء الكثير من النسبية فستطيع ان نقتل الوقت بها في سهولة، ولكنها كذلك تكمل خبراتنا وتوضحها فيكتمل بها العقد الذي تتألف منه شخصيتنا، كما اننا نستطيع ان نستشف من خلالها اوجه كثيرة مختلفة للحقيقة المطلقة، ولذلك يستطيع الفرد العادى واكثر الناس ثقافة وعلميا الاستمتاع بها على حد السواء — نخلص من هذا كله إلى أن الشعر يستطيع ان يوفر لنا خبرات معينة لا يستطيع سواه ان يوفرها، وهى خبرات ضرورية إذا شاء الفرد ان يسعى إلى اكتمال شخصيته، على انه من العبث ان نحاول فهم الشعر والافادة منه دون ان ندرب انفسنا على قراءته تدريجيا كافيا يؤهلنا لذلك . وهذا الجهد الذى يتطلبه الشعر منا جدير بأن نبذله لأن من نتائجه اكتمال شخصيتنا، واتساع رقعة الحياة وزيادة وفرتها ودراك الحرية، وهى امور تبدو معها الحياة شاقة عسيرة، ولكن من منا يرغب فى ان تكون غير ذلك، فكما يقول بافل بافلوفيتش « ليست الحياة عادية بسيطة مطلقا، أى أن يوسفونا، ولا يمكن ان تكون كذلك إلا فى اذهان البلهاء، فالحياة الحققة نصب وعذاب بل جنون أحيانا، ولكنها جميلة رائعة - وحتى القبح الذى نلمحه فيها أحيانا يمكن أن يكون جميلا ».

الرواية في العصر الحديث

من الصعب أن نستعرض الرواية في العصر الحديث دون أن نقر بأنها قد تقدمت عما كانت عليه فيما مضى، فأنت لو قارنت الآثار الروائية العظيمة أمثال ما كتب فيلدينج وجين أوستين بروائع الرواية في عصرنا لا تضح لك بساطة الأولى بساطة تتجلى في المادة والأدوات التي صيغت بها، على أن هذا التقدم بطيء لا تكاد تحسه لو أنك قارنت بين صناعة الأدب وصناعة السيارات، إذ يبدو أننا قد تعلمنا في بضعة قرون الشيء الكثير عن صنع الآلات، ولكننا لم نتعلم شيئا مطلقا عن صناعة الأدب، فبحن الآن لا نكتب أفضل مما كتب أسلافنا، وكل ما نستطيع فعله أن نبقى على حركتنا في هذا الاتجاه أو ذاك، ولكنها حركة تميل إلى أن تكون دائرية، لو أننا راقبناها من عل.

ونحن ننظر إلى أسلافنا نظرة بها الكثير من الحسد، لأنهم قد اجتازوا المعركة ووطدوا أقدامهم، ولأننا تميل إلى الاعتقاد بأن النضال بالنسبة إليهم لم يكن قاسيا قسوته معنا. على أن هذا شأن مؤرخ الأدب تتركه له فهو الذي سيقدر لو أننا كنا الآن في بداءة أو نهاية أو وسط فترة عظيمة من فترات الرواية، وكل ما نعلمه هو أن أمورا معينة تلمحنا وأن طرقا معينة تؤدي إلى الأرض الحصينة، وأن طرقا أخرى تؤدي إلى الجذب والصحراء، وعلى هذه الطرق سأقصر حديثي في هذه الكلمة.

بما لا شك فيه أننا نحمد كتاب الرواية المعاصرين أمثال ويلز وبينيت

وجولوزدى على أمور كثيرة، إلا أننا نحفظ بجنبنا كاملا لمن سبقوهم مباشرة أمثال هاردى وكونراد وهدسون، إذ أن ويلز واخوانه قد أنعشوا فينا أمالا كبيرة ولكنهم ظلوا على الدوام يخيبونها، حتى أننا لانملك إلا أن نشكرهم، لأنهم قد أبانوا لنا عن أمور كان يمكنهم فعلها بيد أنهم لم يفعلوها، وعن سبل لم نكن نستطيع أن نطرقها وربما لم نكن نرغب في طرقتها، ونحن إن شئنا أن نلخص آتها منا هؤلاء الكتاب فى كلمة واحدة لما وجدنا أنسب من أن نصفهم بصفة المادية، فهم قد خيبروا أملنا لأنهم يعنون بالجسم دون الروح، حتى أننا أصبحنا نحس بأنه من الخير للرواية الانجليزية أن توليهم ظهرا وأن تشير إلى الآمام مسرعة غير مبالية بهم، حتى لو أدى بها السير إلى الصحراء، ففي هذا على الأقل إنقاذ لروحها .

وهذه الصبغة المادية التى يصطبغون بها تختلف فى كل منهم عن الآخر، وهى أظهر ما تكون فى مستر بينيت، وهو أحذقهم للصنعة إذ يستطيع أن يصنع الكتاب صنعا محكما حتى ليصعب على أدق النقاد أن يتبين فيه ثغرة أو فتحة يمكن للفساد أن يتطرق منها إليه، وهو بعد ذلك عامر بالحياة فشخصيات قصصه تعيش حياة موفورة غير متوقعة، ولكننا لانملك ونحن نشاهدها إلا أن نسأل أنفسنا كيف تعيش ولم تعيش ؟ . ونحن كلما أمعنا النظر فيها بدت لنا كأنها تهجر البيت الجليل فى (المدن الخمسة) لتقضى وقتها فى عربة وثيرة من عربات الدرجة الأولى بالسكك الحديدية، تقرر أجرا سامختلفة متعددة، وهى فى رحلتها هذه المليئة بالترف تهدف إلى شىء واحد، يتضح لنا كلما دققنا النظر، وأعنى به، النعيم الخالد الذى لا يتغير ولا ينقص، والذى يحس به المرء عندما يتخذ أحسن فنادق (برايتون) موطنه . ونحن لا نستطيع أن نقول نفس الشئ عن مستر ويلز فماديته

لا تتضح خلال إحكامه لقصصه ، بل هي نتيجة لطيفة قلبه التي تضطره إلى أن يأخذ على عاتقه أداء المهام التي يجدر بموظفي الحكومة اداؤها ، وهو في زحمة أفكاره والحوادث التي يصوغ منها قصصه ، لا يتسنى له من الفراغ ما يمكنه من إدراك نقص وعجز الشخصيات الأدبية التي يخلقها ، ويكفيها في نقدنا لأرضه وسمائه على السواء ، أنها قد خلقت ليقطنها من شخوصه امثال جونز وبيتر ، فطبيعتهم الناقصة كفيلة بأن تفسد اى مثل اعلى او نظام يدبره لهم كرم خالقهم . أما مستر جولز وردى فرغم اننا نقدر إنسانيته وكماله إلا اننا لا نستطيع ان نجد فيه ما تتطلب .

فاذا كنا نسم هذه الكتب جميعا بأنها مادية ، إنما نعنى أن كتابها يعالجون فيها أموراً لا قيمة لها وانهم ينفقون جهداً كبيراً ، ويستخدمون قدرات جمّة ، ليجعلوا التافه والزائل يبدو على صورته الحقيقية الدائم ، وقد يبدو من قولنا هذا أننا نتطلب الكثير من الكاتب ، وانكنا لانملك بعد قراءة هذه الروايات وأشباهاها ، إلا أن نسأل أنفسنا أهى جديرة بالكتابة أو بالقراءة ، وما هى قيمتها وما هو مغزاها ؟ وهل من الجائز أن مستر بيديت قد صنع جهازاً محكماً ليقبض به على الحياة ولكنها تفلات منه على الدوام ؟ فأنى اعتقد هذا النوع من الروايات المنتشرة الآن يفشل فى الاحتفاظ بما تتطلب ، ولنسميه الحياة أو الروح أو الحقيقة أو الواقع ، ولكن الكاتب رغم هذا يستمر فى كتابة فصول قصته الجمّة العدد فى أناة ومثابرة ، محاولاً أن يثبت التشابه الموجود بين قصته وبين الحياة ، ولكنه جهد ينفق فى غير موضعه ، حتى ليكاد يطمس نور الادراك فى أذهاننا ، ويبدو به الكاتب كأنه قد وقع أسيراً فى يدي مستقبل لا يرحم ، يتطلب منه أن يمده دائماً بالقصة تلو القصة ، وبالموضوع بعد الموضوع ، تقرأه بعد أن يكون الكاتب قد

صاغه في قالب يجعلك تصدقه فلا تملك أن تسأل نفسك هل الحياة هكذا؟ وهل يجب أن تكون الروايات على هذه الصورة؟ فان اختبرت نفسك بدت لك الحياة تختلف عن هذا كل الاختلاف، وان فحست عملا عاديا في يوم عادى لوجدت أنه يتأثر بمؤثرات متعددة، بعضها تافه وبعضها غريب أو زائل أو حاد كالصلب، وهى تأتى من كل صوب، سيلا لا ينقطع من ذرات لا تحصى، وإذا تسقط على العقل وتصوغ نفسها فيما هو حياة يوم الاثنين أو يوم الثلاثاء تختلف قيمتها عما كانت عليه وتتغير أهميتها من ساعه لأخرى، وهكذا يتبين لنا لو أن الكاتب كان رجلا حرا بدل أن يكون رقيقا، ولو أنه استطاع أن يكتب ما يجب، لا ما يجب أن يكتب، وأن يبنى ما يكتب على أساس من احساساته، لا على أساس العرف والتقليد، لانعدم موضوع القصة ولانعدمت القصة المفرحة والقصة المحزنة وقصة الحب، وما إلى ذلك من أنواع الروايات. فليست الحياة عدة مصاييح غازية منسقة تنسيقا متوازنا، بل هى هالة من الضوء تحيط بنا من مبدأ الوعي إلى نهايته، وتشف عما تحيط به إشفافا ناقصا، ومهمة الروائى أن ينقل هذا الروح الدائم التغير الذى لا حدود له، مهما كان معقدا أو غريبا، دون أن يخلطه بأشياء دخيلة أو يضيف اليه عناصر خارجية من عنده - وأنا لا أعنى بهذا أن واجب الروائى أن يتوخى الشجاعة والأمانة فيما يكتب فحسب، بل أن مادة القصص تختلف قليلا عما تصورها لنا العادة والعرف، وهى تتمثل لنا فى كتابات نفر من الروائيين الناشئين أمثال مستر جيمس جويس، فهم يقتربون من الحياة أكثر من أسلافهم، ويحاولون جهدهم تسجيل ما يهمهم ويشيرهم فى أمانة وحرية لم ينعم بها أسلافهم، لأنهم يدنون بضرورة تسجيل الذرات كما تقع على العقل؛ وفى النظام الذى تسقط

به مهما بدا هذا النظام مهوشا أو غير واضح .

وان كنا قد وصفنا مستر بينيت واخوانه بأنهم ماديين فاتنا
نستطيع أن نصف مستر جويس وأقرانه بأنهم روحين، إذ هو يعنى
بالكشف عن وميض هذا الشعاع الذى يضيء العقل والروح، وهو فى
سبيل ذلك قد لا يعبأ بالاعتبارات التقليدية، كالامكانية والتناسق وما إلى
ذلك من المدلولات التى ظلت قرونا طويلة تعين خيال القارىء عندما
يطلب منه تخيل أمر لا يستطيع أن يراه أو يلمسه . ومن ثم أصبحت
المشكلة التى تواجه الكاتب الروائى الآن أن يبتكر من السبل ما يمكنه من
أن يعبر عن نفسه فى حرية تامة . وعليه أيضا أن لا يخشى التصريح بأنه
يعنى الآن بأمور جديدة يجب أن يستمد مادته منها، وهى فى الغالب المسائل
النفسية الغامضة ومن ثم كان لزاما عليه أن يتبع طرقا جديدة فى التعبير
تمكّنه من الابانة عنها وهى طرق لم يألفها أسلافنا من قبل، فان المعاصر
أو الروسى فقط هو الذى يستطيع أن يحس أهمية الموقف الذى خلقه
تشيكوف فى قصته التى سماها جويسيب وفيها نرى نفرا من الجنود الروس
مرضى على ظهر إحدى البواخر تبحر بهم عائدة إلى روسيا، وهم يتحدثون
 ويفكرون ثم يموت احدهم فيبعد، ويستمر حديثهم مدة إلى ان يموت
جويسيب نفسه، ويبدو كأنه جزرة كبيرة . ثم يقذف به إلى البحر وتنتهى القصة .
وفىها ، كما ترى، يهتم الكاتب بأشياء لم نكن نتوقع أنه يهتم بها على الإطلاق،
حتى ليدون لنا أنه لا يهتم بشيء مطلقا ولكن أعيننا ما تلبث أن تعتاد
الضوء القاتم فتبين مواضع الأشياء ثم الأشياء نفسها، وعند ذلك ندرك
أنها قصة كاملة عميقة أطاع الكاتب خياله فيها فضم هذا إلى ذاك وكون
منها جميعا أثرا فنيا جديدا . ولكننا لا نستطيع أن نسميه محزنا أو مفرحا
كما إننا لا نستطيع أن نقطع بأنه أقصوصة، إذ هى غامضة لا نهاية لها محددة،

ونحن نعرف أن الأقصوصة يجب أن تكون قصيرة وواضحة وذات نهاية ظاهرة .

وما دمتنا نتحدث عن القصص الانجليزي فلا بد من أن نشير إلى أثر القصة الروسية فيه، والتعرض للقصة الروسية يدفع الكاتب إلى الاحساس بان الكتابة عن اية قصة أخرى مضيعة للوقت ، فنحن إن رغبتنا في تفهم الروح والعقل لم نجد أمامنا ملجأ سواها، ونحن ان سئمتنا ماديتنا لكفى أن نقرأ اقل كتابهم شأننا ليشفيانا من سئمتنا ، فهو بحق مولد يفهم النفس البشرية ويقدها أكثر من غيره

« تعلم ان تكون قريبا من الناس ولكن لا تدع هذا القرب يأتي عن طريق العقل فذلك امر ميسور ، بل عن طريق القلب - عن طريق حبك لهم » .

ففي كل كاتب روسي عظيم تبدو لنا صفات القديس، إن كانت القدسية تعني العطف على آلام الغير وحبهم والسعي إلى بلوغ نهاية معينة ، جديرة بأن تتطلب من الروح أضنى جهودها ، وصفة القديس هذه هي التي تحيرنا فيما نقرأ لهم وتوحى لنا بتفاهة ما نكتب ، ومعها تبدو الحياة على هيئة سلسلة لا تنقطع من الأسئلة التي لانعرف الاجابة عليها ، والتي يظل صداها يتردد في اذهاننا، بعد ان ننتهي من قراءة القصة بوقت غير قصير، حتى تمتلئ قلوبنا باليأس وربما بالحلق ايضا، والكتاب الروس على حق فيما يفعلون فهم في الغالب يستطيعون أن يروا أبعد مما نرى، ولكن ربما كنا نرى أشياء لا يستطيعون هم رؤيتها، وإلا لما اختلط إحساسنا باليأس بشعورنا بالحلق، فهذا الأخير نتيجة لمدينة تختلف عن مدينتهم، مدينة قديمة تعلمنا منها كيف نقاتل ونستمع، بدل أن نفهم وتألم، والقصة الانجليزية من ستيرن إلى ميريديث تبين في وضوح عن حبنا الطيعي للفكاهة

والمرح، واستمتاعنا بجمال السكون، ومناحي نشاط العقل، وفتوة الجسم، ولكن من العبث هنا أن نقارن بين القصة الانجليزية والقصة الروسية، فكل منهما بعيدة عن الأخرى كل البعد، بيد أن هذه المقارنة تقيم دليلاً آخر على أن محيط الفن واسع عريض، يستطيع أن يتقبل كل شيء، وأنه لا نهاية لافقه، وأن كل طريقة وكل تجربة فيه ممكنة جائزة، مادامت تعتمد على أساس من الأمانة والصدق، ومن ثم كانت المادة الصالحة للقصة وهما لا وجود له، لأن كل شيء يصلح مادة للقصة. كل عاطفة وكل فكرة وكل صفة من صفات العقل والروح. وأن فن القصة لو تخيلناه قد بعث بيننا آدمياً مثلنا، لطلب منا أن نلعب ونمرح معه، كما نحترمه ونحبه، لأن هذا يحدد شبابه ويوطد أقدامه.

الناقد

يشبه الناقد الرجل الذى يقول أنه يعرف ما يجب، ولكنه يختلف عنه فى أنه يتطلب من غيره أن يقتنع بما يرى، وهى ظاهرة تدل فى وضوح على وجود إيمان حقيقى بالأدب. فالناقد لا يمكن أن يتواضع، بل أن الغرض الأول الذى يسعى إليه هو أن يقنعا بصحة وعدالة مبادئه، ليتسنى له نشر عقائده والتبشير بها، ومن ثم يمكن تعريف النقد فى أبسط مظاهره بأنه مجهود يقوم به الفرد لاقناع المجموع بأن العقائد التى يدين بها هى وحدها جديرة بالاعتناق. وينتج عن هذا أن القارئ يحس أحيانا بأن الناقد يدين ككل مبشر آخر بأن الغاية تبرر الوسطة، فان نجح الناقد فى عمله استطاع أن يتم واحدا من أمور ثلاثة (١) فيوضح لنا المبهم فيما نقرأ، وينظم النص تنظيمًا يخرج منه من القوضى التى ربما كانت تسوده نتيجة بعد العهد الذى كتب فيه، وكثرة الآراء التى تضاربت فى أصله وتفسيره (٢) أو يقوم بدور المرشد لمشاعرنا، وهى المشاعر التى أثارها الأثر الفنى، فيصنفها وفقا لأسبابها، ويقرر فى ضوء خبرته أى ميزة معينة من مميزات العمل الفنى يمكن أن تكون مسئولة عن إثارة هذا الشعور أو ذاك فينا. (٣) والأهم من هذا كله أنه يستطيع أن يوحد أو يربط بين الخبرات التى نستخلصها من الحياة والخبرات التى يزودنا بها الأدب. ومن البديهي أن الناقد يستطيع أن يؤدى واحدا من هذه الأمور الثلاثة، أو ثلاثتها مجتمعة فى مقال واحد. أما الأمران الأولان فمن الصعب أن نحكم أيهما أهم،

فالتقاليد الأدبية وعلى الأخص الجامعية منها ، تفضل المهمة الأولى وتميزها على غيرها ، على أن القارئ الحديث يميل إلى التقليل من شأن الناقد الذي يقصر نقده على شرح أو تقويم النص الأدبي ، والسبب في هذا هو أن القارئ الحديث لا يقرأ إلا النصوص السهلة الممهدة ، لأن النصوص القديمة كلها أو أغلبها قد شرحت ومهدت منذ زمن بعيد ، ومن ثم يمكن أن نقول بأن الأجيال القادمة لن ترى في هذا النوع من النقد النصي فائدة ما ، فكل ما يكتب الكتاب الآن يحفظ بحيث لا يمكن أن يدمر أو تعبت به يد ، كما أن الناقد المعاصر سيكون قد وضح كل ما يمكن أن يكون مبهما فيما يكتب الكاتب المعاصر قبل وفاته ، وحتى قبل أن يصبح جديرا بالشرح والتفسير .

أما النوع الثاني من النقد ، وهو الذي يعنى بارشادنا إلى بعض المشاعر المعينة التي يثيرها فينا الأثر الفني ، فهو النوع السائد في هذه الأيام ، والناقد من أصحاب هذه المدرسة يعرف أن هناك من المشاعر ما يشترك فيها جميع الناس ، وإن أثارها تتطلب وجود بعض الصفات المعينة بالأثر الفني ، وللمن أنقاريء لا يعرف هذا ، بل قد لا يستطيع التعرف على هذه الصفات ، رغم احساسه بالشعور الذي تثيره ، ومن ثم كان عمل الناقد أن يقوده ويرشده ، على أن النتيجة التي يصل إليها القارئ في أغلب الأحيان في هذا النوع من النقد ، هي التعرف على ظواهر معينة دون ادراك السر في وجودها ، وهو السر الذي عليه ان يستخلصه لنفسه ، بعد جهد وزهد وتعب ، لا في صومعة الناقد ، بل في صومعة الكاتب نفسه .

ونحن نستطيع القول بأن النقد كتقليد ابتدأ في إنجلترا وانتهى بارنولد ، فقد سبقته فوضى رائعة ، وأتى بعده طوفان طغى على كل مكان ، فقد كان النقد إلى عهد ارنولد وفي عهده أيضا يعنى بقياس واستكشاف قيم معينة

يرى فيها أهمية كبرى ولو أنها كانت تختلف من زمن إلى زمن، وربما كان حكمه على هذه القيم خاطئاً في بعض الأحيان، وربما كان أحياناً أخرى يعلق عليها من الأهمية أكثر مما يجب، ولكنه كان يعرف دائماً ماهي وأين هي، حتى ولو انحطت إلى مستوى القيم الأخلاقية العرفية البحتة - على أن للنقد التقليدي ميزة عظمى، وهي أنك تقرأه فلا تتعلم شيئاً، ولكنه يعطيك صورة لما احسست به، عندما قرأت النص الأدبي، وهي صورة تبقى معك ويتضح في ضوءها الأصل في ذهنك وشغورك، أما النقد الحديث فلا يفضل قيمياً على قيم أخرى، بل أنه لا يسعى إلى البحث عن القيم مطلقاً. والواقع أن العصر الحاضر يختلف عن كل ما سبقه من العصور الأدبية بخلوه من التحيز لمذهب دون الآخر، بل ويتحرره من كل ما نغى بمبادئ النقد وأصوله، وهذا أمر له نفعه، ولكنه لا يخلو من الضرر، فقد أدى إلى شيء كبير من الفوضى التي ساعدت على وجودها إنتشار استعراض الكتب في الصحف واعتباره نوعاً من أنواع النقد، وقد يكون هذا شأنه أحياناً، ولكن عندما يكتب الصحفي الناقد يقول « هذه أردأ قصة قرأتها منذ سنوات » لا يتخيل أحد أنه قد بدأ يتعلم النقد وكأن به يقول « انا اعرف ما احب ولكنه ليس هذا » وقد أصبحت الكتابة وخاصة ما كان منها يعالج الكتب والكتاب، أكثر أنواع التعبير عن النفس إنتشاراً. وأصبح أمل كل شاب ناشئ يهتم بالأدب أن يكون ناقدًا، ولكن مما يبعث على الأمل أن بعض هؤلاء النقاد الصحفيين قد بدأوا يدركون ما يتطلبون من الأدب. ولهذا الظاهرة دلالتها فإن الأجيال التي تعرف ما تتطلب من الحياة يمكنها حتماً أن تعرف ما تتطلب من الأدب بل وإن تنال ما تتطلبه في وقت قصير .

والحياة والأدب لفظتان الفنا استعمالهما للدلالة على خبرات منفصلة،
والحقيقة أن قيمة الأدب ليست في أنه جزء من الحياة فحسب بل حياة
بأكملها - أو ند للحياة نفسها - أو الحياة المكملة - كما تصفه (اليس مينيل) -
ومهمة الناقد أن يوفق بين هذه الحقائق الثلاث، فكما يقول وردزورث
« أن مصيرنا وكيان القلب ووطنه في اللانهايات » - ورغم أن العقل
البشرى يستطيع أن يدرك الأمور الملموسة المحددة إلا أن مصيره، كما
يقول الشاعر، يتوقف على أمور لا يمكن أن يدركها إدراكا كاملا، ومن
ثم كان عمل الناقد الحقيقي، كما هو عمل الشاعر، أن يجعل هذا الإدراك
أكمل ما يمكن أن يكون، ولكن الحدود التي يعمل فيها أكثر تفصيلا
من هذه التي يعمل فيها الشاعر، إذ يجب عليه أن يوحد بين الخبرة التي
نسميها الحياة والخبرة التي نستخلصها من عالم الأدب، وهو العالم الذي
يبدو لكل من يعرفه أكثر حقيقة وقوة من عالم المراثيات الذي نعيش
فيه، فمن منا لم يشك مرة أو مرات في حقيقة البيوت التي يراها والأرصعة
التي يسير فوقها وهو يترك شارعا من الشوارع المألوفة لديه، والتي طرعا
قبل ذلك عشرات المرات، ولكن من منا قد قرأ ملتون وخامره الشك في
هذه الآيات :

هكذا تعود الفصول مع السنة ولكن لا يعود إلى
النهار أو اقتراب المساء أو الصباح الحلو البهي
أو منظر زهور الربيع أو ورود الصيف
أو قطعان البقر أو الوجه البشرى المقدس

ونحن قد ننسى بعد حين ما جربنا وخبرنا من عواصف، ولكننا
نذكر بالتفصيل العاصفة التي دمرت ستيرفورت ولا يمكن أن ننساها -

نعم ليس هذا شأننا جميعا فننا من يرفض أن يعرف هذا العالم كما رفض ابليس معرفة الله وآثر الشر عليه)، ولكنها مسألة تتوقف على الاختيار، ولا تدل على أن الرفض على حق ما — بيد أننا لا نعرف ماهية هذه القوة، وأكبر الظن أن مصدرها في أنها تثير فينا إحساسا بأن الحياة ليست كما تبدو لنا فحسب، بل هي أكثر من هذا وأبعد مدى وأوسع أفقا، وإن بها أشياء لا نستطيع إدراكها ولكنها قائمة وستقوم ما قامت الحياة — فكل ما نعرفه في الحياة نعرفه بعد ذلك في الشعر، ولكن على وجه أكمل وأوضح — وفي استطاعة الإنسان أن يعرف في الشعر حتى الألم واليأس، الله ويأسه، ولكنها في هذه الحالة تنتلب من أمور عقيمة إلى أمور منتجة مشمرة مليئة بالحياة .

كتب ويردز ورت في نهاية (المقدمة) الآيات التالية يشرح بها مهمة الشاعر :

نحن أنبياء الطبيعة — نتحدث اليهم فلهمهم
إلهاما يبقى معهم ما دامت الحياة، يوحى به
العقل ويقويه الإيمان — فكل ما نحب
سنجعل غيرنا يحبه، وسنعلبهم كيف يحبونه
وسنفسر لهم كيف أن العقل يمكن أن يكون
أجمل من الأرض التي يقطنها آلاف المرات،
وكيف أن جماله يمكن أن يدوم، رغم كل شيء،
ورغم ما قد يصيب آمال ومخاوف الناس من تغير
لأن الروح التي يستمد منها مادته روح مقدسة.
هل أكون مغاليا إذا قلت بأن هذا هو

أيضا عمل الناقد؟

المذهب الواقعي وفن الدراما (١)

في المسرح الاغريق : أول ما يتبادر إلى ذهن الباحث في هذا الموضوع أن ينقب عن الواقعية في عناصر الدراما الثلاثة : في الموضوع والأشخاص والأسلوب . غير أن نسبة الواقعية في كل من هذه الأجزاء قد تختلف نظريا — أى فيما يكتبه نقاد العصر عن الفن المسرحى — عما يباشر عمليا فوق مسرح العصر . ولذلك رأينا من الأوفق في معالجة هذا الموضوع أن تلقى نظرة سريعة على النقد المسرحى تتبعها بمطابقة هذا النقد للمسرح نفسه . والناقد الوحيد الذى نستطيع الاعتماد عليه في حديثنا عن المسرح الاغريق هو أرسطو .

كتب (أرسطو) فى رسالته عن الشعر يتحدث عن الواقعية فى الموضوع قال : « يتضح بما سبق أن مهمة الشاعر هى أن يصف — لا الشئ الذى حدث — بل الشئ الذى من المحتمل وقوعه ، أى ما قد يكون ممكنا أو ضروريا . وعلى هذا فوحدة الموضوع انما تنشأ من مبادئ الواقعية الأصلية ، فحوادث القصة يجب أن يتصل بعضها ببعض اتصالا ممكنا أو ضروريا تحتمه ظروف القصة نفسها وجوها الخاص بها . وكتب هذا الناقد عن أسلوب القصة المسرحية قال : « يمكننا الآن أن نرى أن على الكاتب أن يخفى نفسه حتى يستطيع أن يتحدث طبيعيا لا صناعيا ، . ومن الجدير بالذكر هنا أن الأثر الذى يحدته أسلوب (شكسبير) على المسرح لا يختلف واقعا عن الأثر الذى يحدته أسلوب (أوسكار وايلد) ، أو

(١) هذا البحث ملخص لرسالة تقدم بها للؤائف إلى جامعة كمبريدج وحصل بها على جائزة Le Bas لعام ١٩٢٣ .

(كونجريف) أو (شريدان) أو (برنارد شو) . أما عن شخصيات
الدرامة فقد قال أرسطو: « من البدهى أن أشخاص القصة أما أن يكونوا
أشخاصا صالحين أو طالحين - ويتبع هذا أن بطل القصة أما أن يكون
فوق مستوانا الخلقى والاجتماعى ، أو تحت هذا المستوى - أو فى نفس
المستوى ومثلنا تماما ، غير أن من يتأمل الدراماة الأغريقية لا يجد فيها
متسعا لهذا الصنف الثالث من الشخصيات التى هى فى مستوانا ومثلنا تماما -
على أن ذلك لا يمنع أن يكون للدرامة الأغريقية الحظ الأوفر من
الواقعية وأن تكون بعيدة بعدا شاسعا عن كل ما هو رمزى أو مثالى .
وقد يبدو هذا مخالفا للبألوف - غريبا - غير أننا سنحاول بسطه وتفصيله .

(فالتراجيدية) الأغريقية تعالج فى مجموعها ماضى الاغريق وأساطيرهم ،
وهى لذلك يمكن ان تعد ضمن القصة التاريخية ، ويتضح قولنا هذا أن
استطعنا تصور جماعة المتفرجين فى مسرح اثينا ، عند ازدهار الدراماة
وانشارها . فقد كان هؤلاء القوم على قسط من البداوة يسمح لهم بأن
يعدوا كل ما نظمه الشعراء من قصص الآلهة وانصاف الآلهة تاريخا قوميا
لبلدكم وشعبهم ، وان ما نراه نحن اليوم غريبا خرافيا فى شعر أولئك
الشعراء مثل ظهور الآلهة على المسرح ، او انبعاث الأشباح من قبورها ،
لم يكن هكذا غريبا او خرافيا عند الاغريق الأوائل ، بل كان حقيقة
ترى وتاريخا يقص - نسبة إلى دينهم وحياتهم وقوة خيالهم الطفل - أما
ان الدراماة التاريخية هى اقرب انواع هذا الفن إلى الواقع والحياة فهذا
بما لا ريب فيه - وقد كتب الناقد الانجليزى (كولريدج) يقول : « لأجل
ان تكون الدراماة حقيقة تاريخية يجب ان يعالج موضوعها تاريخ القوم
الذين تمثل لهم وتقص عليهم ، - ونحن إذا انعمنا النظر قليلا وجدنا ان

من الصعب او من المستحيل ان تنشأ لشعب عاطفة وطنية ما لم يكن هذا الشعب على علم - ولو خطأ - بتاريخه وتاريخ بلده ، ومن هذا ينتج انه في الدراما التاريخية تكون العلاقة بين حوادث القصة على المسرح وبين المتفرج على مقعده قوية متصلة اقوى منها في أى نوع آخر من أنواع الأدب المسرحى . ومن المشاهد ان الكاتب المسرحى يتوخى ذكر هزائم التاريخ وسقطات الأبطال وفشلهم ، فان هو ذكرها فإنما يذكرها معكوسة فلا توحي إلى نفس المتفرج بأسا ولا خيبة ، ولكن تشعلها حماسة ووطنية ؛ وانا لاذكر حظ الشاعر الأثينى البائس الذى بنى قصته على فشل (اثينا) البحرى فى حربها مع (اسبرطة) ، فكانت النتيجة ان الزمه قومه بدفع قنسط من المال كبير عقابا له وتأديبا واطهارا لاحتجاجهم وسخطهم . فخلال هذا الشعور الذى تتأجج به نفس المشاهد ، وخلال احساسه بوحدة بلده وقوميته واتصال ماضيه بالحاضر ، تقوى حوادث القصة التاريخية على المسرح احساسه هو نفسه وكيانه ، كما يقوى وجوده هو حقيقة القصة وصحتها ولونها الواقعى . ومهما يكن فى المسرحية التاريخية من شذوذ أو بعد عن الامكانية فان لونها الواقعى يظل اقوى الألوان جميعا ما دام التاريخ يكسوها ويظللها بظله .

غير ان هناك مأخذا واحدا ، هو ان ابطال تلك المسرحية هم دائما ابدا فوق المستوى الاجتماعى العادى .

الدراما الرومانية : لم تتقدم (التراجيدية) عند الرمان عما كانت عليه عند اسلافهم الإغريق - ان لم تكن قد انحطت وضعفت ؛ اما فى (الكوميديا) فقد كتب الناقد اللاتينى (دوناتس) ما قديدهش له اقطاب المذهب الواقعى الحديث ، قال : « الكوميديا هى مرآة الحياة البشرية »

وهو يذكر في موضع آخر ان « الكوميديّة » تصف اشخاصا معينين تكون حياتهم من حوادث بسيطة عادية في حين ان (التراجيدية) تختار مسرحها قاعات الملوك aulis regis الذين تكون حياتهم من حوادث جسام ذات اثر خطير . وقد اصبحت مطابقة (الكوميديّة) الرومانية للحياة والواقع أمرا مشهورا عند كل من قرأها . فأسلوب كاتبها (ترنس) و (بلوتس) هو اقرب اساليب الآداب القديمة إلى اللغة التومية ، كما ان جل أبطالها هم من الطبقة الوسطى ، وحوادثها بسيطة عادية كثيرا ما قد تقع للقارىء او للمشاهد في حياته الخاصة .

إلى هذا الحد كانت (الكوميديّة) الرومانية تتطابق الواقع ، غير اننا نشاهد فيها اتجاها غريبا يتنافى مع صبغتها الواقعية ، واعني به (تصنيف الشخصيات) وينحو هذا الاتجاه نحو اختيار طراز خاص لكل شخصية من الشخصيات . فللابن طراز خاص معروف به لدى كل كتاب المسرح ورواده . كذلك لكل من العبد والاب والعاشر وكل شخصية . يتكون منها المسرح طراز خاص ؛ فلكل منهم احاديث خاصة ، وملابس خاصة ، وصفات خاصة يعترف بها الجميع ، حتى ان لوهم الانسانى وصبغتهم الواقعية تكاد تكون معدومة على المسرح .

الدرامة الإنجليزية في عصر شكسبير : ازدهرت الدرامة في هذا العصر بأنواعها الثلاثة : التاريخية والبيئية والشعرية او الغرامية . اما النوع الأول فقد تحدثنا عنه وسنتحدث الآن عن اللون الواقعى في كل من النوعين الآخرين .

يحسب الكثير من الناس ان الشعر يتعارض مع الحياة والواقع ،

وأن القصة الشعرية يجب أن تكون بعيدة كل البعد عن الحياة وخالية كل الخلو من اللون الواقعي ، غير أن هذا الظن - في رأيي - خاطئ . كل الخطأ .

وأن أوضح تعريف للشعر أن نقول أنه ترتيب تجارب الشاعر في الحياة ترتيباً خيالياً عكس كل ترتيب آخر فكري أو فلسفي . والشعر على العموم يأخذ شكلاً من تعبيرين : فهو إما أن يأخذ شكل الأسطورة ، أو شكل المجاز والصورة أو شكل الأسطورة والمجاز معاً . فـ شعر (ملتون) مثلاً يأخذ شكل الأسطورة ، وشعر (دن) يأخذ شكل المجاز والصورة . أما في مسرحيات شكسبير العظمى فالشعر في القصة نفسها - في الموضوع - قبل أن يكون في الكلام والصورة - ونحن إن قصرنا الشعر على الكلام والألفاظ وجرّدنا منه موضوع القصة فاخترناه موضوعاً ثرياً مما قد يقع كل ساعة وكل يوم كان الأثر الذي لا بد أن تحدثه القصة أثراً ضعيفاً بعيداً عن الواقع والحقيقة ، وليس معنى الواقعية أن تكون القصة خالية من الشعر ، فوجود الشعر ، لا يمنع وجود هذا اللون ، بل هو قد يقويه ويزيده نضرة ووضوحاً ، ويكفي أن يفكر المشاهد في نفسه أنه لو حدث له ما يرى في القصة أمامه ، ولو كانت له من الصفات مثل ما للبطل نفسه فسيحدث الحادث بنفس الطريقة ومثلها حدث للبطل تماماً .

وقد يعترض البعض بأن اللغة الشعرية تجرد الكلام من لونه الواقعي - ولكن من منا قد دهش لروميو يتحدث شعراً ، أو (هاملت) يناجي نفسه ويحدثها حديثاً ، لو أن (شكسبير) صاغه صياغة غير الشعر لجاء باهتاً ، ضعيفاً ، لا يؤدى معنى ، ولا يحمل صورة . وإن من يقرأ قصة

شكسبير (أنطونيو وكليو بآثره) ، ثم يقرأ بعدها قصة شو (قيصر وكليو بآثره) ، والأولى شعر والثانية نثر - ليرى إلى أى حد استطاع شكسبير أن يكسو القصة بشعره لونا واقعيا قويا ، فى حين أنه لا يتمالك نفسه من الضحك أو ذوقه من النفور عندما يسمع (كليو بآثره) تودع قيصر قائلة :

Good Bye, Geasar

فلأجل أن يكون الشاعر واقعيا يجب أن يكون الشعر فى عناصر قصته الثلاثة : فى موضوعها وأبطالها وأسلوبها ، وأن من يتأمل (شكسبير) من كل ناحية يتضح له أن الشاعر الكبير كان إمام الواقعيين وسيدهم ، فهو يسمحك شعراً ولكنه شعر يصف الحياة أدق وصف - حياة الجسم وحياة الروح - وأنت تحس وأنت تقرأه أن (اياجو) ما كان ليستطيع أن يقول غير ما قاله وأن هملت ما كان ليستطيع أن يفعل غير ما فعله .

- ولقد قرأت قصة (مكبث) مراراً فكنت فى كل مرة أقف مبهوتا أمام هذه السطور يحدث بها (مكبث) نفسه بعد أن منته الساحرات أمانهن الخلافة ، فأصبح فى حيرة من أمره وأضحى خياله ملتبها وعقله مشتتا .

« المخاوف الحاضرة أقل عناء من التخيلات الواسعة البعيدة ، وأن عقلى الذى لم يقتل بعد كل القتل - يعصف هكذا بكىانى كله - حتى لقد قبر الفكر فى الحلم والتخيل ، ولم يبق كائناً أمامى غير كل ما هو ليس بكائن » . أقول أن شاعراً غير (شكسبير) ما كان يستطيع أن يعطينا وصفا أدق من هذا ، وأكثر مطابقة للواقع والحقيقة ، لو استطعنا

نأمل حالة (مكبث) الذهنية وهو يلفظ تلك الكلمات - (شكسبير)
دائم الجهد في أن يصبغ قصصه باللون الواقعي فنراه في أعظم قصصه
(التراجيدية) يدخل فصولا وأشخاصا مضحكة خفيفة ، تقرب ما بين
جو القصة وبين جو الحياة العادية - والأثر الواقعي الذي ينشأ من هذا
لا ينتج من أن المضحك والمبكي يسيران جنباً إلى جنب في حياتنا ، بل
لأن اللون الواقعي في الشخصية المضحكة أشد وأظهر منه في شخصيات
(التراجيدية) .

فالشخصية المضحكة هي في الغالب تحت مستوانا الاجتماعي ، ولذلك
نميل نحن إلى تصديق صحتها والاعتقاد بوجودها أكثر من ميلنا إلى
الاعتقاد بوجود شخصية أو شخصيات فوق مستوانا ، ومن هذا كان
شكسبير يستخدم أهل الطبقة الدنيا ليصبغ الكثير من قصصه بلون
واقعي ، خذ مثلاً شخصيتي حافرى القبور في (هملت) والبستاني في
(ريتشارد الثاني) ، وجماعة الممثلين القرويين في (حلم منتصف ليلة صيف) ،
وظهور شخصية (فالستاف) الفكاهة بعد كل من المعركتين في (هنرى
الرابع) وظهور شخصية المهرج (الفول) في منظر العاصفة في (الملك
لير) ، والأمثلة غير هذه كثيرة ، كما أن (شكسبير) لا ينهى المسرحية بحوادث
القصة الأساسية ، بل يعرض عليك فصلاً وربما عرض فصولاً لاقية لها في
القصة ، غير أنها تكسبها لونا واقعياً يدل على أن الحياة مازالت كما هي بعد
موت بطل الرواية أو بطلتها .

الدرامة الانجليزية في عهد (دريدن) : من أهم ما يميز هذا العصر -
منتصف وأواخر القرن السابع عشر - إنتشار عادة غريبة ، وهي محاولة
حل كل شيء في الوجود بواسطة العقل والتفكير وقد كان (بوالو) على

حق حينما قال : « إن ديكرت قد ذبح الشعر » ، على أن هذه العبادة نشأت نتيجة لحضارة هذا العصر التي كانت قائمة على أكتاف الطبقة الوسطى ، ونحن لانجد عصرا من عصور انجلترا كان نصيب الفلاح فيه أقل مما كان في ذلك العصر ، مع أن مادة الفن الغزيرة تأتي دائما من الفلاح حيث يعيش الإنسين جنبها إلى جنب مع الطبيعة ، ويواجه صعابها وشؤونها كل ساعة وكل يوم فيتجامل على فهمها وإدراك أسرارها لا بالعلم والتفكير بل بالدين والفن .

في هذا العصر لبست الدراماة ثوب النثر وأخذت (الكوميديا) تنقد عادات الناس وأحوالهم ، فهي تارة ساخرة وتارة مهذبة ناعمة ، وأخرى مستهترة مهتكة ، على أن حوادثها وشخصياتها كانت كثيرة المطابقة للواقع ، حتى أن بعض الكتاب كان يبنى قصصه بناء تاما على حوادث شخصية وقعت له أو لمن يعرفهم ، وإن كان ثمة شيء ينقص من واقعية هذه (الكوميديا) فهو أن الكاتب كان كثير الحضور والظهور في قصته ، فهو يكاد يكون دائم الحديث على ألسنة أبطاله ، إما ناصحا أو متفكها أو ناقدا أو جاعلا هؤلاء الأبطال الذين لا يمتون للشعر بسبب ، وللحياة اليومية بكل سبب ، يتحدثون بلغة هي أبعد ما تكون عن لغة الحديث العادية . أما (التراجيدية) فقد اتجهت اتجاها آخر كان فيه القضاء عليها ، فباتت تصور عالما كله بطولة إرهاب وشجاعة ، وأضحى أبطالها آلات تتغنى بالفضيلة والطهر والمروءة في كلام موزون مقفى ثقیل على الأذن لامرونة فيه ولا عبقرية ، وإنما كان هذا التصوير الخاطئ للحياة رد فعل للجواالاباحي المستهتر الذي كان يعيش فيه شعراء العصر وطبقته العليا - كما كانت الفضيلة

والبطولة - مثل الفروسية الأعلى في القرون الوسطى - رد فعل لخلو الحياة في ذلك العصر خلوا يكاد يكون تاما من كل ما هو فاضل برى .

نهضة الدراما في القرن التاسع عشر : كانت حياة المسرح الانجليزي في القرن الثامن عشر حياة خاملة لانشاط فيها ولا جدة ، ولو أن نجما أو نجمين سطعا في سماءه ثم أفلا ، وأعنى بهما (شريدان) و(جولدسميث). والآن ونحن نريد أن نعالج نهضة القرن الفائت يجدر بنا أن نذكر شيئا عن كل من الاتباعية (الكلاسيكزم) مذهب العهد المنقرض والابتداعية (الرومانتيزم) مذهب العهد الناهض الجديد . والحق أن كلا المذهبين ينشأ عن وجهة نظر خاصة نحو الطبيعة البشرية . (فالاتباعية) تعتبر الانسان حيوانا حقيقيا بطبيعته ، وتعتبر أنه لا يستطيع أن يرقى وينهض إلا بالطاعة وحكم النفس والعمل الدائم . ومن هذا كانت الطاعة وضبط النفس أظهر مميزات هذا المذهب ، وأنت تجدتها تتجلى في الفن (الاتباعي) في دقة الأشكال والأوضاع . وفي صقلها صقلا تاما ، ثم في خلوه من كل ما من شأنه التطفرف والعنف . أما الابتداعية فتعتبر الانسان نبلا بطبيعته ، غير أن الأوضاع والأنظمة التي وضعها لنفسه هي التي حطت من قيمته وجعلته ذليلا ضعيفا . وأن عبارة « روسو » الافتتاحية في كتابه العقد الاجتماعي : « الانسان حر بطبيعته ولكنه يجد نفسه مكبلا بالقيود اينما كان » هي أول تعبير صادق (للابتداعية) وهي تتجلى في الفن في نبذ متعمد لكل القواعد والتعاريف وفي الاعتماد اعتمادا كليا تاما على قوة تخيير الفنان تعبيرا لا يقيده شكل ولا تحده قاعدة ، فان اراد الفنان (الابتداعي) أن يعالج الطبيعة لم يكن محتاجا إلى الفلسفة تقوده وتهديه ، كما كان يفعل شعراء وكتاب القرنين السابع والثامن عشر ، بل ان عليه

ان يلاحظ ظواهرها فقط ، وان يدون ملاحظاته دون تعديل ، ولا تهذيب .
ومن هذا يتضح قرب المذهب (الابتداعى) من المذهب الواقعى ،
اعنى اتجاه (الابتداعية) اتجاهها واقعيا قويا بطبيعتها ، واتصالها إتصالا
اساسيا بالحقيقة والواقع . وان شعر الشاعر الانجليزى (ورد سورث)
ونظريته فى الأسلوب الشعرى ، ان يكون خليطا من الأساليب والألفاظ
التي يتحدث بها الناس فى حياتهم العادية ، لشاهد على ذلك .

ومما يشاهد فى الدراما فى أواخر القرن التاسع عشر نبذ بعض
كتابها — عن عقيدة وعمد — كل ما هو شعرى نبذا تاما كاملا . ولقد
نشأ هذا عن رغبة أصحاب المذهب الجديد فى إدخال طرق البحث العلمية
فى الأدب إذ يجب أن تكون الملاحظة دقيقة لا تحيز فيها كما يجب أن
يكون الملاحظ محتفيا لا أثر لوجه نظره الخاصة ، بل يدون كل ما يلاحظه
تدوينا صادقا واضحا . وقد كتب (زولا) يقول : (لقد ترك
الكيميائيون اليوم البحث عن الذهب — على أنهم لو اهتموا يوما
إلى صنعه فسيكون دليلهم البحث العلمى الجديد ، وانى أشبه نفسى بهم —
فأنا أكد وأبحث محاولا إتمام الطريقة الحديثة التي ستهدينا ولا ريب
شيئا فشيئا إلى الحقيقة كاملة) على أن (زولا) نفسه كان يدرك أن
الدراما لأجل أن تكون فنا يجب أن تجمع عناصر أخرى غير عناصر
العلم . وهو يذهب فى كتابة أخرى له إلى أن للواقعية نفسها لونا شعريا
فنيا لا يستطيع أحد إنكاره إذ يقول : « من يستطيع أن ينكر ان فى
حجرة العامل الفقير شعرا أكثر ما فى قصور التاريخ جميعها ؟ » .

ومن ظواهر هذه الواقعية العلمية التي ظلت تشوّد الدراما منذ نهضتها
فى أواخر القرن الماضى إلى عهدنا الحالى ظاهرة التشاؤم والانقباض .

والحق أن الواقع والنشأوم يسيران دائما جنبها إلى جنب ، فالعقل الإنسانى يميل إلى صبغ ما يخشى حدوثه بصبغة الحقيقة ، وما يرجوه وما يأمله بصبغة الحلم والخيال ، ولقد كانت آلهة الإنسان الفطرى - وقد كان يخافها كل الخوف - أقوى فى تخيلته وأوضح شكلا من حوادث حياته اليومية .

أقطاب النهضة الحديثة : أتون تشيكوف

تبين شخصية (تشيكوف) وجو مسرحياته الخاص وأسلوبها انه أول من حقق المثل الأعلى للواقعية بين الكتاب الحديثين ، فتشأؤمه ونظرته الخاصة نحو الحياة تبدو كأنها ليست نظرة شخصية خاصة به بل إنظرة اهل عصره العامة - نظرة الروسى البائس الفقير الذى كان يعيش فى روسيا فى القرن الماضى فأنت ، لا نجد (لتشيكوف) دعاية خاصة يدعوا بها أو عقيدة يدافع عنها ، بل هو يصور الحياة كما يراها هادئا قابعا محتفيا وراء صورته ...

هنريك ابسن : كذلك مسرحيات هذا الكاتب الترويجى هى مثل أعلى للواقعية الحديثة ، ولو أنها تختلف كثيرا عن كتابات (تشيكوف) ولقد تبدو قصصه - لأول نظرة - قصصا تعالج شئوننا اجتماعية مثل الزواج وتحرير المرأة وغير ذلك ، ولقد يتبادر إلى ذهن القارئ انه بزوال هذه الشئون وحلها ستزول قيمة القصص وتقل اهميتها . على ان هذا الزعم خاطئ فروح (ابسن) ليست بروح المصلح الاجتماعى فحسب ، بل هى قبل كل شئ روح شاعر كان إذا ما فكر فى مشكلة اجتماعية ملكت عليه كل حواسه فأصبح لا يرى للعيش قيمة إذا هو لم يهتد إلى حلها وإزالة خطر ها .

ومسرحيات (برناردشو) تعالج هي الأخرى موضوعات اجتماعية على أن الفرق بين الكاتبين عظيم، فمعالجه (شو) لموضوعاته هي معالجة عليية بحتة، أعنى أنها لا تهتمه شخصيا بل اجتماعيا - أما مع (ايبسن) فهي كما قدمت موضوعات شخصية قبل أن تكون اجتماعية أو عالمية - موضوعات تهتمه مباشرة كأنما كان يتعلق بها كيانه ووجوده، وقد كتب (ايبسن) مرة يقول: «كل ما أكتبه له علاقة وطيدة بكل ما أحيا خلاله، وفي كل قصة أو قصيدة أكتبها أبغى تحرير نفسي وخلصها». ومن الجلى أن هذا يختلف كثيرا عن تفكير الكاتب الإيرلندى الذى يهتم تحرير انجلترا قبل تحرير نفسه هو، وقد كان تحرير النرويج بهم (ايبسن) ايضا، على أن الأهمية لم تأت مباشرة، بل اتت عن طريق نفسه وروحه. ولقد يبدو من حديثنا هذا ان مسرح (شو) اكثر مطابقة للواقع وللروح العملية الجديدة من مسرح (ايبسن) على أن هذا خطأ وعكسه صحيح.

والسبب فى ذلك هو ان الناس يختلفون فى آرائهم اكثر مما قد يختلفون فى مشاعرهم وإحساساتهم (فيرنارد شو) الذى يعتمد اعتمادا كليا على الفكرة والرأى، والذى يعيب مسرحياته من الجهة الواقعية كثرة ظهور المؤلف فى القصة - سيهرم ويذوى عندما تهرم الموضوعات التى يعالجها وتموت. اما (ايبسن) الذى لا يعتمد على الفكرة اعتماد (شو) والذى لا يجعل من ابطال مسرحه ألا عيب ودمى لا قيمة لها إلا إظهار الفكرة والدعاية لها، بل يجعل منها اشخاصا آدميين نافذا إلى اعماق نفوسهم - مظهرا منها ما قد خفى ومضيا ما قد اظلم او قتم - فسيظل حيا ما دام الانسان والنفس البشرية حية على ما هي عليه.

ويرينا (ايبسن) ان اعلی انواع الواقعية فى الدراما كما فى كل فن آخر - إنما يعتمد على الخيال القوى الوثاب الذى يستطيع ان يعالج مسائله الشخصية معالجة يفهمها الجميع وتصل إلى كل القلوب حتى لقد تبدو لها وكأنها مسائلها هى لا مسائل الشاعر ، ونبضاتها هى قد سجلت على الورق لا نبضات الكاتب النرويجى او الروسى او الانجليزى ، وعلى هذا ففى معنى ادق مما كان يقصده الفيلسوف الاغريقى (ارسطو) تكون شخصيات مثل هذه الدراما (مثلنا تماما .)

فليست الواقعية وليدة بحث على او مذهب او عصر خاص ، بل هى جزء لا يفصل عن الشاعرية الفذة والخيال القوى الذى يصور لك ما يرسمه تصويرا حيا قويا ، يجعلك تراه وتؤمن به وتشترك فيه حسا وعاطفة وفكرا .